

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO
2011 / VOLUMEN 27.2 / JULIO-DICIEMBRE
ISSN: 0213-2370

DIRECTOR / EDITOR

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
vgruiz@unav.es

CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO
Ramón González Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO
Luis Galván
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS
Rosa Fernández Urtasun
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rosafu@unav.es

Fernando Plata
UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@mail.colgate.edu

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Manuel Casado
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
**Francisco Javier Díez de
Revena**
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

David T. Gies
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN
PHILADELPHIA (EE.UU.)

Óscar Loureda Lamas
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

Javier de Navascués
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marc Vitse
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE
MIRAIL, TOULOUSE 2 (FRANCIA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José María Enguita Utrilla
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Ángel Esteban del Campo
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Herrán**
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA (ESPAÑA)

Luciano García Lorenzo
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Claudio García Turza
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Calvo**
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
(ESPAÑA)

**Salvador Gutiérrez
Ordóñez**
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

Ángel López García
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

Esperanza López Parada
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
(ESPAÑA)

**M.ª Antonia Martín
Zorraquino**
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Emma Martinell
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
(ESPAÑA)

Klaus Pörtl
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA
(ALEMANIA)

Leonardo Romero Tobar
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

José Ruano de la Haza
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

**M.ª Francisca Vilches de
Frutos**
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Juan Villegas
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA
EN IRVINE (EE.UU.)

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T 948 425600
F 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Suscripciones

Mariana Moraes
rilce@unav.es

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T 948 425600

Precios 2010

España
1 año, 2 números / 16 €
Número suelto / 13 €
Unión Europea
1 año, 2 números / 33 €
Número suelto / 16 €

Diseño y Maquetación

Ken

Imprime

GraphyCems

D.L.: NA 0811-1986

Periodicidad

Semestral
Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos
publicados por la revista son de la
exclusiva responsabilidad de sus autores.

RILCE

es recogida regularmente en:

- ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- SOCIAL SCISEARCH
- JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
2011 / VOLUMEN 27.2 / JULIO-DICIEMBRE / ISSN: 0213-2370

- | | |
|---|---------|
| M.^a Belén ALVARADO ORTEGA y Leonor RUIZ GURILLO
Un acercamiento fraseológico a <i>desde luego</i> | 305-20 |
| Clark COLAHAN
El mundo lazarillesco de los procesos de pesquisas: muestras del archivo catedralicio de Oviedo | 321-36 |
| Adrián CURIEL RIVERA
Los piratas esópicos de la colombiana Soledad Acosta de Samper | 337-53 |
| Julián GONZÁLEZ-BARRERA
“En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso”:
¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado? | 354-77 |
| Eugenia HOUVENAGHEL y Aagje MONBALLIEU
Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica
en dos cuentos de Julio Cortázar | 378-99 |
| Lorena Ángela IVARS
El Brasil imperial y la obra de un condenado a muerte: <i>Inconfidencia</i>
(<i>El Aleijadinho</i>) de Abelardo Arias | 400-23 |
| Jaume PERIS BLANES
Ironía, ambivalencia y política en <i>Memorias del subdesarrollo</i> ,
de Edmundo Desnoes | 424-40 |
| Pablo ROJAS
Luis Astrana Marín contra las vanguardias y contra Góngora | 441-62 |
| Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA
La España del espejo: la imagen de España en los escritores
rumanos Miron y Nicolae Costin | 463-76 |
| Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Del <i>Quijote</i> al <i>Persiles</i> : <i>Rota Virgilii, fortitudo et sapientia</i>
y la trayectoria literaria de Cervantes | 477-500 |

- Alfredo J. SOSA-VELASCO 501-33
La ciencia en *La vida es sueño*: una lectura experimental
- Analía VÉLEZ DE VILLA 534-45
Actantes, actores y roles en *Hoy, Júpiter* de Luis Landero

RESEÑAS / REVIEWS

- Adriaensen, Brigitte, y Marco Kunz, dirs. *Pesquisas sobre la obra tardía de Juan Goytisolo*. **Ken Benson** 546-51
- Aguilera Sastre, Juan, e Isabel Lizarraga Viscarra. *Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de "La dama boba"*. **Joaquín Zuleta** 551-54
- Andres-Suárez, Irene, y Ana Casas, eds. *Juan José Millás*. **Alicia Nila Martínez Díaz** 554-57
- Andres-Suárez, Irene, y Ana Casas, eds. *Antonio Muñoz Molina*. **Esther Navío Castellano** 557-62
- Arbona Abascal, Guadalupe. *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*. **Rosa Fernández Urtasun** 562-65
- Arellano, Ignacio, ed. *Poesía del Siglo de Oro. Antología*. **Carola Sbriziolo** 565-68
- Barnés Vázquez, Antonio. "Yo he leído en Virgilio": la tradición clásica en el "Quijote". **Adrián J. Sáez** 568-72
- Díez de Revenga Torres, Pilar. *Estudios de Historia de la Lengua Española: desde la Edad Media a nuestros días*. **Miguel Ángel Puche Lorenzo** 572-79
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. **José Manuel Vidal Ortuño** 579-81
- García de Arrieta, Agustín. *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra*. **Luis Galván** 581-83
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, dir. *El lenguaje literario: vocabulario crítico*. **Luis Galván** 583-86
- Graff Zivin, Erin. *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. **Rodrigo Pereyra-Éspinoza** 586-89
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Neptuno alegórico*. **Frederick Luciani** 589-92
- Lillo, Baldomero. *Obra completa*. **Miguel Donoso Rodríguez** 592-97
- Martín Ezpeleta, Antonio. *Las "historias literarias" de los escritores de la Generación del 27*. **Eva Soler Sasera** 597-601

Meunier, Philippe, y Edgard Samper, eds. <i>Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux</i> . Dámaso Izquierdo	601-06
Penas Ibáñez, María Azucena, y Rosario González Pérez, eds. <i>Estudios sobre el texto: nuevos enfoques y propuestas</i> . Enrique Baena	606-11
Peñalver Castillo, Manuel. <i>La Andalucía lingüística de Valera</i> . Esteban Tomás Montoro del Arco	611-16
Romero Gualda, María Victoria. <i>Léxico del español como segunda lengua: aprendizaje y enseñanza</i> . Dámaso Izquierdo	616-20
Schneider, Stefan. <i>Reduced parenthetical clauses as mitigators. A corpus study of spoken French, Italian and Spanish</i> . Catalina Fuentes	620-625
SUMARIO ANALÍTICO / ANALYTICAL SUMMARY	626-36
SUMARIO VOLUMEN 27	637-40
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES.	
NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	641-42
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	643

Un acercamiento fraseológico a *desde luego**

M.^a BELÉN ALVARADO ORTEGA
LEONOR RUIZ GURILLO

Grupo GRIALE
Universidad de Alicante
03080 Alicante
belen.alvarado@ua.es
leonor.ruiz@ua.es

RECIBIDO: DICIEMBRE DE 2009
ACEPTADO: ABRIL DE 2010

El objetivo de este trabajo es realizar un estudio sincrónico y diacrónico de *desde luego* bajo el enfoque de la disciplina fraseológica. Para ello, vamos a utilizar muestras extraídas de corpus orales del español, entre los que se encuentran el CREA (en línea), el CORDE (en línea), el COVJA (Azorín y Jiménez Ruiz) y el *Corpus de conversaciones coloquiales* de Briz y el grupo Val.Es.Co. (2002).

Partimos de la idea de que *desde luego* es una estructura gramaticalizada en su forma (fijación) y en su significado (idiomaticidad).¹ La fijación se debe a la estabilidad en el orden de sus componentes, en sus categorías gramaticales, en su inventario y en su transformatividad, mientras que la idiomaticidad tiene que ver con el significado último de la expresión, alejado de la suma total o parcial de las partes que la componen. Así, no admite que se cambien sus componentes (**luego desde*), ni que se interpongan otros (**desde más luego*). Se concibe como un todo indisoluble. Posee una estabilidad en su reproducción y está institucionalizada, es decir, la repetición y la frecuencia de uso han hecho que se encuentre en el lexicón mental de los hablantes de español peninsular. Además, su significado se ha fijado por el uso que se le da en los contextos en los que aparece, como veremos en los ejemplos.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente nos centraremos, en primer lugar, en la perspectiva sincrónica. En este caso, *desde luego* presenta dos valo-

res, según el contexto en el que se produzca: uno como locución marcadora y otro como fórmula rutinaria, como veremos en § 1. En § 2 se analizará la evolución diacrónica que ha experimentado a partir de los principios de gramaticalización. Por último, en § 3 apuntaremos las principales conclusiones que se derivan de este estudio y que pueden servir para esclarecer el funcionamiento de *desde luego* en el español actual.

I. *DESDE LUEGO* EN LA SINCRONÍA: DE LOCUCIÓN MARCADORA A FÓRMULA RUTINARIA

En este epígrafe vamos a estudiar los dos valores que posee *desde luego* en el español actual, a partir de la clasificación de locuciones que establece Ruiz Gurillo y de la taxonomía de fórmulas rutinarias que realiza Alvarado. Para la primera (ver Ruiz Gurillo 2001), es posible hablar de *locuciones marcadoras* cuando las estructuras fijas cumplen funciones de unión, ordenación o reformulación, atenuación o intensificación y acuerdo o desacuerdo.² En este sentido, *desde luego* es una locución marcadora que sirve para mostrar acuerdo o desacuerdo. Para la segunda (ver Alvarado, 164-71), *desde luego* se encuentra dentro de las fórmulas rutinarias lógicas,³ puesto que expresa el grado de certidumbre, probabilidad y posibilidad de lo que se enuncia, y, además, presenta modalidad epistémica, de forma que se vincula con el ámbito de la posibilidad de que un enunciado sea cierto. Muchas de estas fórmulas se han relacionado con la evidencialidad, que es un modo de codificar lingüísticamente la modalidad epistémica (Reyes; Ruiz Gurillo 2006, entre otros).⁴ Por ello, algunas fórmulas rutinarias epistémicas funcionan como evidenciales, es decir, manifiestan precaución o cautela epistemológica o indican la fuente del conocimiento de lo que el hablante ha dicho, como ocurre con *desde luego*.

En realidad, ambas funciones, como locución y como fórmula, conviven en el español actual, como veremos a continuación a partir de ejemplos extraídos de los corpus del español arriba mencionados.

En (1), dos matrimonios cuentan anécdotas de un viaje que hicieron a Galicia. En este fragmento, J narra una historia acerca de una de las paradas que hace el autobús durante el trayecto:⁵

(1) J: una parada de esas quee/// eso es aparte// está con su hija ↑// y come aparte ↑ / o se va a cagar aparte// porque está hablando cosas de familia y eso/ eso **desde luego** no lo veo mal/// entramos ahí en un bar ↑// una de

esas paradas que se baja todo el mundo a tomarse un café o tomarse una// unas cervezas o algo/ o lo que sea ↓ claro todo el mundo (()) *ESTO/ lo otro/ no sé CUÁNTOS//* y aquellos// yaa/ por lo menos habían despachao a la mitad deel-// del autobús// y hace/ ¡OYE!// *no sé cuántos// ¡YE!// ¡me cago en la HOSTIA!// UNA HORA QUE ESTOY AQUÍ ESPERANDO no sé qué* y le digo yo/ ¡pero hombre!// *pero los camareros// no llevamos un número en la frente/ no saben quién es el uno ni el dos// están trabajando y ya te servirán cuando puedan//* no me dijo ni media// pero al camarero→ // empezó a meterse con él y le dijo hasta maricón. (Briz y grupo Val.Es.Co. 2002, 278 [PG.119.A.1: 90-103])

En (1), J utiliza *desde luego* fuera del discurso directo que emplea abundantemente en su narración, no para expresar certidumbre sobre lo que está diciendo, sino para realzar su opinión personal sobre un acontecimiento (*eso no lo veo mal*), es decir, para evaluar la situación narrada. En este caso, funciona como una locución marcadora. Además, observamos que es dependiente del contexto lingüístico, al igual que ocurre en (2).

En (2), varias amigas hablan sobre el marido de una de ellas al que le han hecho un contrato indefinido en el trabajo:

- (2) A: = no ↓ bastante
 C: oye pues está bé ¿eh?/ ¡qué tranquila! ¿eh?§
 A: § parece que to(do)
 nos venga rodando (RISAS)
 B: sí ↓ no ↓ **desde luego** habéis tenido [una suerte ↑]
 C: [por eso tu marido ha dicho *no lo vendáis*] porque→ ha sido un golpe de suerte. (Briz y grupo Val.Es.Co. 2002, 225 [RB.37.B.1: 36-42])

En (2), *desde luego* forma parte de la intervención de B y se utiliza para matizar y realzar la información principal (*habéis tenido una suerte*). Así, *desde luego* funciona en la unidad monológica para realzar el segmento informativo de la intervención. Por eso, en este caso funciona como una locución, al igual que ocurría en (1).

En (3), varios amigos dialogan sobre la religión católica:

- (3) 378 <H5>: <fático = afirmación> Estoy de acuerdo, claro y (-->)... va-

ALVARADO/RUIZ. UN ACERCAMIENTO FRASEOLÓGICO A *DESDE LUEGO*

mos, desde el punto de vista ese, de que (-->)... que (-->)... a mí me han educa<(d)>o como cristiano (-->)... **desde luego** que llega un momento en el que ya te pregun <palabra cortada>... te pasas a la pregunta de (-->) <estilo directo> ¿realmente yo estoy aquí porque quiero seguir y no porque (-->)... mis padres me hayan dicho <estilo directo> tal </estilo directo>? Entonces yo tengo que seguir en esto </estilo directo>. O sea, yo a<(h)><(o)><(r)>a mismo estoy porque (-->)... porque pienso así (-->), porque creo que ése es el camino y porque (-->)... de alguna (-->) <(u)> otra forma (-->) me da la oportunida<(d)> de (-->)... realizarme como persona. (COVJA, Grupo 1, 21)

En este caso, apreciamos que *desde luego* aparece en el nivel monológico seguido de la conjunción *que* para enfatizar la información que se da seguidamente en la intervención (*llega un momento en el que...*). Se podría sustituir por otra locución marcadora como *por supuesto* o *de acuerdo*, sin que variara su función en la conversación.

Sin embargo, observamos que en (4) este valor de locución cambia, ya que adquiere un significado propio en la intervención, que expresa certidumbre. En él varios interlocutores hablan sobre un reloj de gran valor que se han encontrado en la calle:

- (4) A: *o que a lo mejor fuee la policía detrás o algo*→§
 C: §y lo [soltara]
 A: [y lo soltaran ↑ ?]§
 C: §(()) por aquí ↑
 A: no lo sé
 B: pues hija mía (()) [(())]
 A: [desde luego]§
 D: § aleluya/ aleluya⁶ (()) que te
 había salido ayer todo mal. (Briz y grupo Val.Es.Co., 2002: 230 [RB.37.B.1:251-260])

En (4) *desde luego* tiene valor de fórmula rutinaria, ya que actúa en el nivel dialógico, es decir, “se enuncia tras la intervención de B, que le da a entender que ha tenido mucha suerte con la utilización de otra fórmula (*hija mía*); de ahí que A enuncie *desde luego*. Así, la fórmula actúa como único acto en la intervención, porque es aislable e identificable y mantiene, además, una independencia con

respecto a su estructura sintáctica, ya que se puede aislar y extraer de ella sin que conlleve un cambio en el enunciado” (Alvarado 168).

En (5), varios amigos hablan sobre el tapón de una botella que se ha caído:

- (5) A: § yo no lo he tirao/ a mí que- míralo ahí§
 C: § ¿dónde?§
 D: § ahí§
 A: §no está no
 C: có[gelo ↑]
 A: [sí sí] CÓGELÓ
 C: pásame una poca/ bueno ↓ me pongo yo cocacol- y lo cojo
 B: limpiarlo un poco ¡coño!
 D: [(RISAS)]
 B: [(RISAS)] **desde luego** tío→
 D: (RISAS) es NATuraleza (RISAS) ¡hostia! esto estamos→ ee en la jungla/ (RISAS). (Briz y grupo Val.Es.Co. 2002, 51 [H38.A.1.: 35-46])

En (5), “*desde luego* se enuncia como respuesta a lo que está diciendo y haciendo C, ya que no coge el tapón del suelo. Además, vemos que la intervención de B está compuesta por *desde luego tío*, donde ambos segmentos conforman un grupo único de entonación suspendido,⁷ por lo que la separación entre ellos viene dada por el carácter principal o adyacente de la información” (Alvarado 169; ver también Alvarado y Ruiz Gurillo). En este caso, seguimos ante una fórmula rutinaria, puesto que actúa en el nivel dialógico y expresa indignación.

En los ejemplos vistos hasta el momento, observamos que *desde luego*, cuando aparece en una intervención dialógica, tiene carácter de fórmula rutinaria, como en (4) y (5); mientras que cuando lo hace en una intervención monológica, funciona como locución marcadora, como en (1), (2) y (3). Este hecho tiene que ver con la independencia fraseológica que presentan exclusivamente las fórmulas, ya que en sí mismas son actos de habla. Sin embargo, el valor generalizado de evidencial que posee la fórmula rutinaria, en determinados contextos, se puede invertir, como observamos en (6).

En (6), los participantes están pasando unos días en el campo y bromean sobre el hecho de que son ecologistas cuando realmente no lo son y están pisando las flores:

En la tabla 1 se ha establecido el paralelismo que existe entre las dos funciones que puede tener *desde luego* en el estadio actual del español. Por un lado, actúa como fórmula rutinaria y como evidencial dentro del nivel dialógico, y funciona en la conversación como poseedora de la fuerza ilocutiva. Se trata de una fórmula epistémica independiente, informativa y constitutivamente. Por otro lado, actúa como locución y operador del discurso en el nivel monológico, ya que es dependiente desde el punto de vista informativo y constitutivo, y funciona en la conversación como un marcador, puesto que da instrucciones al oyente sobre el enunciado para que sea interpretado correctamente, es decir, guía las inferencias (Wilson y Sperber 3; Escandell y Leonetti 365).

2. *DESDE LUEGO* EN LA DIACRONÍA: DEL TIEMPO AL ACUERDO

Veremos ahora cómo ha evolucionado *desde luego* hasta convertirse en lo que es hoy, una locución y una fórmula. Para hacerlo, recurrimos a la cadena de gramaticalización propuesta por Traugott con la que se explica el desarrollo de los marcadores del discurso:

Complemento circunstancial > Adverbio de frase > Marcador del discurso

Figura 2. Evolución de los marcadores del discurso, según Traugott

De este modo, es previsible que, tras una fase intermedia, diversos complementos circunstanciales se gramaticalicen como marcadores del discurso de diferentes tipos (estructuradores de la información, conectores, reformuladores, operadores o marcadores de control del contacto, de acuerdo con la propuesta de Portolés). Ahora bien, para la Teoría de la Gramaticalización es posible establecer una última fase en aquellos marcadores del discurso que se especializan como matizadores o, más concretamente, como elementos que actúan en la relación entre hablante y oyente. Se habla entonces de un proceso de *intersubjetivación* (ver Traugott y Dasher, entre otros). En el caso que nos ocupa, algunas locuciones marcadoras, entre las que se encuentra *desde luego*, mostrarían usos como elementos de intersubjetivación entre hablante y oyente, lo que posibilitaría explicarlas como fórmulas rutinarias de carácter evidencial.

A continuación nos referimos a la cadena de gramaticalización y al pro-

ceso de fraseologización que ha sufrido *desde luego*. Nuestra tarea consiste básicamente en explicar cómo se ha pasado del circunstancial (libre) a la fórmula (fija) (fijación); y cómo los valores semánticos temporales han evolucionado hasta el acuerdo (idiomaticidad). Para ello, proponemos 4 fases:

Fase I: *desde luego* es un circunstancial de carácter temporal que acompaña al verbo, puede situarse en posición posverbal o preverbal y se refiere a hechos temporales acaecidos con anterioridad. Así lo encontramos en (7), texto jurídico donde se dicta una pena por el incumplimiento de las ordenanzas:

- (7) Es nuestra voluntad & asy lo declaramos
 que por ese mesmo fecho que qual
 quiera fiziere contra las dichas ordenanças
 / o contra qual quier dellas jcurra
 en la pena / o penas dellas. ypso
 jure. E **desde luego** se obligado a pagar
 la dicha pena / o penas dellas jnforo
 conçiencie syn que aya nin se espere
 otra condepnación quanto quier que
 el delicto sea oculto.
 (Anónimo, *Ordenanzas reales de Castilla*, 1484, CORDE)

Nótese cómo se establece una relación contextual entre incumplir las ordenanzas y pagar la pena que se estipula: la relación es principalmente temporal, pues tras el incumplimiento se sucederá el pago de la pena ('desde entonces'); ahora bien, también es consecutiva, ya que a un hecho seguirá por ley el segundo ('como consecuencia'). Creemos que tal valor secundario es el que va a permitir la evolución del sintagma hasta la locución marcadora actual. Dos elementos cobran sentido desde este enfoque: por un lado, el núcleo del sintagma nominal, *luego*, es un adverbio de carácter temporal que, atendiendo a las propiedades de *estratificación* y *divergencia* propuestas por Hopper, también ha desarrollado funciones ilativas o consecutivas en español actual. Por otro lado, el enlace prepositivo *desde* expresa el punto de procedencia, por lo que establece un anclaje espacial, temporal o nocional.

Con tales usos como circunstancial de tiempo se documenta bien entrado el siglo XIX, como ejemplifica (8):⁹

- (8) Corría el año de 1260, cuando un venerable religioso conocido entonces por el nombre de Fr. Pedro de Valencia y venerado después con el de San Pedro Pascual fundó este convento, el primero de su orden que hubo en España.

Perteneció su comunidad a la regla de Mercedarios calzados, y **desde luego** ocupó el mismo edificio del que aún se encuentran restos en el lugar donde en siglos anteriores se alzaban unas casas pertenecientes al ayuntamiento de la ciudad y una pequeña ermita. (Gustavo Adolfo Bécquer, *Historia de los templos de España*, 1857, CORDE)

Fase II: *desde luego* perfila sus valores ilativos o consecutivos. Aunque mantiene un significado temporal, permite reformular el enunciado en el que se inserta como la consecuencia de lo previo. Con tal uso aparece en (9), donde tiene el significado de ‘como consecuencia, por lo tanto’, ya que los nombramientos actuales revocan y anulan los previos:

- (9) [...] en caso de no hauer pariente de las dos lineas para las referidas puedan los testamentarios que se hallaren nombrar sacerdotes que las gocen, concurriendo con ellos su heredero el señor Don Manuel Vocangel su hermano a quien nombra por Patron vnico de dicho Patronato y memoria de missas, y despues de sus dias nombra por tal patron a sus hijos y descendientes en forma regular prefiriendo el mayor al menor y el baron a la hembra y en falta de los susodichos nombra a los hijos y descendientes de Don Geronimo Vocangel su hermano difunto en la misma forma, y en defecto de los susodichos al pariente suio mas cercano por linea materna, y que goce el que tuviere dicho patronato cinquenta ducados de vellon de renta; Y **desde luego** reuoca y annula los nombramientos de capellanes que hauia hecho para las referidas dos capellanias en su testamento cerrado, y nombra a sus parientes en la forma que va preuenido para que entre en el goce de dichas memorias de missas y con el nombramiento de los testamentarios que vbiere y del Patrono puedan tomar la posesion de ellas y perciuir sus frutos y rentas y cumplir con las cargas de su dotacion. (Anónimo, *Codicilo de Eugenia Bocángel y Bolero* [Documentos de la casa Bocangelina (1562-1710)], 1707, CORDE)

El nombramiento de don Manuel Vocangel como patrón del Patronato anula

ALVARADO/RUIZ. UN ACERCAMIENTO FRASEOLÓGICO A *DESDE LUEGO*

y revoca los anteriores, por lo que el enunciado encabezado por *desde luego* se convierte en la conclusión de todo el discurso previo. Ello permite la progresión del discurso, de modo que se pueden designar nuevos testamentarios. Sin embargo, los significados temporales siguen estando muy presentes en contextos como este.¹⁰

Fase III: *desde luego* actúa como un operador de refuerzo argumentativo. Su aparición en contextos consecutivos favorece la ilazón contextual entre lo previo y lo siguiente, de manera que permite reforzar el argumento en el que se inserta como la consecuencia más fuerte. Equivale a otros operadores de refuerzo como *por supuesto*. Su posición es libre dentro del enunciado. En (10), el aprendiz habla acerca de los olores que desprenden ciertas personas:

- (10) Estas u otras parecidas razones dijo el médico; y yo, gustoso de oírlos, deteniendo a mi difunto, volví a escuchar. Y el aprendiz de Pandectas, desentonando la voz, le dijo:
 —¡Válgate el diablo por bachiller alcornoque, contagio en ciérne y peste en bruto! Nunca he visto nariz tan aguda con entendimiento tan romo. Por cierto que un hombre de estómago espantadizo es muy acomodado para una profesión estercolera. ¿No sabe que médico, cirujano, comadre de parir son los cuatro derrenegados de la limpieza? **Desde luego** puede condenar las ventanas de sus narices y echarse una pellada de dedos para leer sus libros, pues apenas hallará en ellos hoja que no hieda ni párrafo que no esté apestando. Yo le juro que la vista se le ha de zambullir en orines, y los sentidos se le han de atollar en cursos. (Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la corte*, 1727-1728, CORDE)

Así, el enunciado “Desde luego puede condenar las ventanas de sus narices...” se presenta como un argumento reforzado por dicha locución marcadora, y aparece conectado a la conclusión “pues apenas hallará en ellos hoja que no hieda...”. Ello permite progresar en el discurso y añadir otros argumentos coorientados a este: “yo le juro que la vista se ha de zambullir en orines...”, etc.

Fase IV: como operador de evidencia puede desarrollar valores de mediación entre hablante y oyente, es decir, de *intersubjetivación*: destacar la propia opi-

nión frente a la del resto, mostrar acuerdo con el interlocutor, etc. Estos valores conviven en la sincronía actual con los propios de refuerzo argumentativo de la evidencia.

Resulta abundante la combinación de la unidad fraseológica con *yo*, lo cual manifiesta distancia de la propia opinión frente a otras. Esta función de contraste, propia de *desde luego*¹¹ se manifiesta en ejemplos como el de (11), donde el escritor se muestra conforme con incluir el poema que le ofrece su amigo en su carta:

- (11) Gran parte de nuestros regeneradores la echan de poetas. No quiero meterme en si lo son. En lo que sí me meto, es en ponerles delante de los ojos el uso que de la poesía hicieron los que verdaderamente lo eran entre nosotros. Escribiendo la reflexion que acabo de estampar, entró un amigo, y recitó en confirmacion de ella el siguiente soneto que me dijo ser de uno de los dos hermanos Argensolas, y que **yo desde luego** copié para dar este mérito á mi carta. (Fray Francisco Alvarado, *Cartas críticas del Filósofo Rancio*, II, 1811-1813, CORDE)

Con estas funciones de intersubjetivación puede aparecer tanto en el ámbito monológico como dialógico. Así, en (12) no actúa como una locución marcadora, sino como una fórmula lógica epistémica de carácter evidencial que permite mostrar afirmación o acuerdo:

- (12) El médico de la casa era un vejete de barba pulcra, que conservaba puesto el abrigo. Al darse cuenta de que uno de los recién llegados era el eminente doctor Sureda, tartamudeaba de emoción:
 –Verá usted... Yo creo...
 –Querido compañero –le dijo Sureda–, aquí soy un discípulo. Se trata de una amiga antigua; por eso he venido. ¿Usted me permite que la vea?
 –**Desde luego, desde luego...** Muy honrado... A mi entender es un caso grave, gravísimo. El corazón sabe usted...
 El viejecillo estaba aturullado. “¡De modo que aquel mozo era el ilustre Sureda, el médico de la aristocracia, el académico! ¡Qué cosas! ¡Y visitaba a una desgraciada, a una mujer de la calle!”. (José Díaz Fernández, *La Venus mecánica*, 1929, CORDE)

ALVARADO/RUIZ. UN ACERCAMIENTO FRASEOLÓGICO A *DESDE LUEGO*

De este modo, el anciano manifiesta su acuerdo con que el doctor Sureda visite a la mujer e intensifica su intervención al repetir la fórmula.

Así pues, *desde luego* ha gramaticalizado tanto su forma (fijación) como su significado (idiomaticidad). En cuanto a la fijación, se ha reanalizado como marcador del discurso, y desde la posición habitualmente posverbal de los complementos circunstanciales, ha adquirido una posición relativamente libre dentro del enunciado. En cuanto a la idiomaticidad, los valores temporales se han debilitado en favor del establecimiento de consecuencias discursivas entre los enunciados presentes (reformulación); y desde aquí, se ha especializado en el reforzamiento del enunciado en el que se inserta, que se muestra como evidente (operador). Este significado facilita la adquisición de nociones de intersubjetivación, como la intensificación de la propia opinión (nivel monológico) o del acuerdo (nivel dialógico) (fórmula):

posición posverbal	>>>	posición pos- y preverbal	>>>	posición en el enunciado		
relativamente frecuente		>>>>>		bastante frecuente		
circunstancial temporal	>	reformulador	>	operador	>	fórmula de acuerdo
significado temporal	>	consecutivo	>	pragmático de refuerzo	>	pragmático de acuerdo
				(nivel monológico)		(nivel dialógico)

Figura 3. La gramaticalización de *desde luego*

3. CONCLUSIONES

Hemos visto cómo *desde luego* es hoy una locución marcadora, con funciones de operador del discurso, y una fórmula rutinaria que manifiesta acuerdo. Tales usos actuales se documentan desde la perspectiva diacrónica, lo que permite proponer su evolución desde estadios temporales en los que el circunstancial se hallaba circunscrito al predicado. Todo ello conlleva que el complemento circunstancial se ha convertido, en primer lugar, en una locución marcadora con funciones de reformulación o de refuerzo y, en segundo lugar, en una fórmula rutinaria para mostrar acuerdo. Esto corrobora el hecho de que la locución primeramente adverbial con funciones circunstanciales ha ido convirtiéndose en una locución y en una fórmula que comparten espacio cronológico. Como locución, se revela como un operador del discurso con funciones de reformulación o refuerzo; como fórmula, como un elemento que muestra

acuerdo y que presenta valores evidenciales (de intersubjetivación). En consecuencia, los análisis sincrónicos y diacrónicos presentados se muestran como complementarios y ayudan a conocer mejor la evolución y las funciones actuales de un marcador del discurso como *desde luego*. Asimismo, la perspectiva fraseológica que se ha tomado como base permite explicar adecuadamente la consolidación de las propiedades de fijación e idiomatización. Tal enfoque fraseológico puede extenderse a otros marcadores del discurso de carácter complejo.

Notas

- * Este artículo ha sido posible gracias al Proyecto de Investigación FFI2008-00179/FILO “Aplicaciones a la clase de español como lengua extranjera de la ironía y el humor”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y co-financiado con fondos FEDER (2008-2011).
- 1. Sobre los rasgos de las unidades fraseológicas (UFs), ver Ruiz Gurillo (1997) y Alvarado.
- 2. Las locuciones marcadoras pueden servir para unir (*sin embargo, en cambio, en consecuencia, de todas maneras*), para ordenar (*en primer lugar*) o reformular (*es decir, de hecho*), para atenuar (*de alguna manera*) o intensificar (*que no veas*), o para mostrar acuerdo o desacuerdo (*de acuerdo, por supuesto, desde luego, de ninguna manera, ni pensarlo, ni soñarlo*). La adopción de esta clase, que ha sido criticada, entre otros, por Montoro del Arco y García-Page, tiene la ventaja de recoger la relación entre locuciones y fórmulas rutinarias, relación que se muestra especialmente en la función de acuerdo o desacuerdo que subyace a marcadores como *desde luego, por supuesto* o *de acuerdo, de ninguna manera, ni pensarlo* o *ni soñarlo*.
- 3. Las *fórmulas rutinarias lógicas* son aquellas que se vinculan con la posibilidad de que un enunciado sea cierto (Alvarado 88).
- 4. En este sentido, Portolés (144) considera *desde luego* como un operador de refuerzo argumentativo que presenta el miembro discursivo al que afecta como evidente. Por su parte, Martín Zorraquino y Portolés lo definen como un marcador de modalidad epistémica de “evidencia”.
- 5. Acerca de las claves de transcripción empleadas por Val.Es.Co., puede consultarse Briz y grupo Val.Es.Co. (2002, 29-31).
- 6 Cantando.

ALVARADO/RUIZ. UN ACERCAMIENTO FRASEOLÓGICO A *DESDE LUEGO*

7. “El sistema de unidades (Briz y grupo Val.Es.Co. 2003, 43) prevé que los actos suspendidos conformen un acto, puesto que son «estructuras gramaticalmente inacabadas, pero comunicativamente completas»” (Alvarado 169).
8. Acerca de la inversión que provoca la ironía y de las marcas e indicadores que se utilizan en tales enunciados, pueden consultarse en los trabajos recogidos en Ruiz Gurillo y Padilla García.
9. Como nos informan Martín Zorraquino y Portolés (4152, n. 107), Terreros y Pando documenta el uso de *desde luego* como temporal hasta el siglo XVIII.
10. El CORDE nos permite documentar una estructura con cierta fijación, *como desde luego*, que aparece entre 1539 y 1952. Abunda en documentos notariales y jurídicos y presenta un claro valor de reformulador parafrástico, como evidencia el siguiente ejemplo:

[...] hella la acetó y della husando anbos a dos juntos y de mancomún a boz de vno cada vno dellos de sus vienes de por sí e por el todo ynsolidum renunciaron las leyes de la mancomunidad de duobus res debendi y la auténtica presente hoc hita de fideyussoribus y el veneficio de la deuda y excursión y las demás deste caso como en ellas se contiene dijeron reciúan y reciuieron, acetaban y acetaron, y reciúan y reciuieron a la dicha Eugenia de Pontes por su hija abdotiba con todos los vienes profeticios y adbeticios y derechos que tienen y tubieren, de todo lo qual harán ynventario solemne y siempre la tratarán como si fuese su hija ligítima y natural, y la dejarán **como desde luego** la dejan e ynstituyen por su heredera vniversal en todos sus vienes rahíces e muebles, derechos y acciones que tienen y tubieren, y dellas le hicieron donación buena, pura, perfeta e yrrebocable quel derecho llama entre biuos y como mejor aproveche a la dicha Eugenia de Pontes [...]. (Anónimo, *Prohijamiento*, 1619, CORDE)

11. Así lo han manifestado, entre otros, Fuentes Rodríguez y Pérez Canales.

Obras citadas

- Alvarado Ortega, M.^a Belén. *Las fórmulas rutinarias del español: teoría y aplicaciones*. Fráncfort: Peter Lang, 2010.
- Alvarado Ortega, M.^a Belén, y Leonor Ruiz Gurillo. “Unidades de la conversación y fraseología: acerca de la autonomía de las fórmulas rutinarias”. *Aspectos formales y discursivos de las expresiones fijas*. Ed. Germán Conde Tarrío. Fráncfort: Peter Lang, 2008. 25-41.
- Azorín, Dolores, y Juan Luis Jiménez Ruiz. *Corpus oral de la variedad juvenil universitaria del español hablado en Alicante* (COVJA). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1997.
- Briz, Antonio, y grupo Val.Es.Co. *Corpus de conversaciones coloquiales*. Madrid: Arco/Libros, 2002.
- . “Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial”. *Oralia* 6 (2003): 7-61.
- Escandell, M.^a Victoria, y Manuel Leonetti. “Categorías funcionales y semántica procedimental”. *Cien años de investigación semántica: de Michel Bréal a la actualidad*. Ed. Marcos Martínez y otros. Vol. 1. Madrid: Ed. Clásicas, 2000. 363-78.
- Fuentes Rodríguez, Catalina. “Desde luego, por supuesto, naturalmente”. *Sociolingüística andaluza: estudios sobre el enunciado oral* 8 (1993): 99-126.
- García-Page, Mario. *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*. Madrid: Anthropos, 2008.
- Hopper, Paul. “On some Principles of Grammaticalization”. *Approaches to Grammaticalization*. Eds. Elizabeth Closs Traugott y Bernd Heine. Vol. 1. Ámsterdam: John Benjamins, 1991. 17-35.
- Martín Zorraquino, M.^a Antonia, y José Portóles. “Los marcadores del discurso”. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Dirs. Ignacio Bosque y Violeta Demonte. Vol. 3. Madrid: Espasa-Calpe, 1999. 4051-213.
- Montoro del Arco, Esteban Tomás. *Teoría fraseológica de las locuciones particulares. Las locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadoras en español*. Fráncfort: Peter Lang, 2006.
- Pérez Canales, José. “Marcadores de modalidad epistémica: en efecto, efectivamente, desde luego, por supuesto...”. *Análisis del discurso: lengua, cultura, valores. Actas del I Congreso Internacional*. Eds. Manuel Casado Velarde, Ramón González Ruiz y M.^a Victoria Romero Gualda. Vol. 2. Madrid: Arco/Libros, 2006. 1525-40.

ALVARADO/RUIZ. UN ACERCAMIENTO FRASEOLÓGICO A *DESDE LUEGO*

- Portolés, José. *Marcadores del discurso*. 2.^a ed. Barcelona: Ariel, 2001.
- Real Academia Española. Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español*. Octubre de 2009. <<http://www.rae.es>>.
- . Banco de datos (CREA). *Corpus de referencia del español actual*. Octubre de 2009. <<http://www.rae.es>>.
- Reyes, Graciela. *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco/Libros, 1994.
- Ruiz Gurillo, Leonor. *Aspectos de fraseología teórica española*. Anejo 24 de *Cuadernos de Filología*. Valencia: Universidad, 1997.
- . “*Por supuesto, estamos de acuerdo*: un análisis argumentativo de los operadores de refuerzo”. *Oralia* 2 (1999): 241-61.
- . *Las locuciones en español actual*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- . *Hechos pragmáticos del español*. Alicante: Universidad, 2006.
- Ruiz Gurillo, Leonor, y Xose A. Padilla García, eds. *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía*. Fráncfort: Peter Lang, 2009.
- Traugott, Elizabeth Closs. “On the Rise of Epistemic Meanings in English: an Example of Subjectification in Semantic Change”. *Language* 65 (1989): 31-55.
- Traugott, Elizabeth Closs, y Richard B. Dasher. *Regularity in Semantic Change*. Cambridge: CUP, 2002.
- Wilson, Deirdre, y Dan Sperber. “Linguistic Form and Relevance”. *Lingua* 90 (1993): 1-25.

CURIEL. LOS PIRATAS ESÓPICOS DE LA COLOMBIANA SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER

- López, Vicente Fidel. *La novia del hereje o la Inquisición de Lima*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Lucena Salmoral, Manuel. *Piratas, bucaneros, filibusteros y corsarios en América*. Madrid: Mapfre, 1992.
- Mota, Francisco. *Piratas en el Caribe*. La Habana: Casa de las Américas, 1984.
- Ordóñez, Montserrat. *Soledad Acosta de Samper: una nueva lectura*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetalero, 1988.
- Pérez Martínez, Héctor. *Piraterías en Campeche: siglos XVI, XVII y XVIII*. México: Porrúa, 1937.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 2000.

“En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso”: ¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado?

JULIÁN GONZÁLEZ-BARRERA

Departamento de Filologías Integradas
Facultad de Filología. Universidad de Sevilla
Palos de la Frontera, s/n. 41004 Sevilla
jgonbar@us.es

RECIBIDO: DICIEMBRE DE 2008
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2008

Todo lo que rodea a un autor, dentro y fuera del papel escrito, constituye un universo por sí mismo con sus propias reglas, claves y, sobre todo, secretos. En el Siglo de Oro, a la luz del pensamiento renacentista, el poeta contemplaba, sentía y razonaba sus experiencias al mismo tiempo, es decir, no tenía por qué existir un vínculo directo entre el hombre que sufre y el espíritu que crea. El yo poético barroco no era una prolongación de la *psyche*, a la manera romántica, sino un torrente de ideas en perpetuo movimiento. Bajo la égida de Aristóteles, por aquel entonces sólo se exigía que fuera verosímil: “[...] la nueva estética de lo verosímil que domina en el llamado Renacimiento, le impedía seguir admitiendo la identificación del ‘yo’ real con el literario. O mejor, se le imponía un ‘yo’ literario verosímil” (Blecua 153-54). La alineación de la mente humana, con sus filias y fobias, sería una parte más del proceso creativo. Estaríamos ante lo que Stephen Greenblatt llamó *self-fashioning* o ‘autofiguración’, según la traducción de Carreño. Por consiguiente, la personalidad reflejada en un texto no sería el retrato fidedigno de su autor, sino un modelo de individualidad que vive en el poema, pero no en el poeta –al menos, no de manera absoluta–. Entonces, la vida se convierte en arte y como tal puede ser reconstruida en la mente de cada lector, que acepta el baile de máscaras que se le plantea: “His poetic uni-

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

verse spins on a uniquely transformative energy, one that converts the experiences of his life into art, and, for the reader, his art back into a reconfigured life. It makes the past present, the present past, and turns the words of others into his own" (Torres 274).

En el caso de Lope de Vega, su compleja personalidad, tan inclinada a trucar su imagen bajo mil disfraces y la vida azarosa de la que fue protagonista, dificultan aún más la labor de discernir la realidad de la ficción. Aventurarse conlleva el riesgo añadido de caer en su juego, y más conociendo la facilidad que tenía el dramaturgo para incluir pinceladas autobiográficas en sus obras y, por ende, manipular el retrato de sí mismo con distintas personas o máscaras poéticas, por usar la terminología actual¹. Para un lector moderno, desenmascarar a Lope es todo un reto cerca de cuatrocientos años después de su muerte. Ya sea por el camino de la biografía o la literatura, adentrarse en el *kósmos* del Fénix de los Ingenios es una tarea hartó delicada. Bien es sabido que nunca se dejó sujeta por normas o preceptos, ni siquiera los suyos propios, y, acorde a los principios dominantes en la época, autor, obra y lector no eran compartimentos estancos a sus ojos. El yo poético lopesco estaba inmerso en una evolución inagotable que ocasionaba que se estuviera reinventando a sí mismo de manera continua. Esta predisposición provoca las suspicacias de los especialistas, que examinan con recelo cualquier noticia biográfica escrita de su puño y letra. En ocasiones, incluso hechos probados son puestos en cuarentena. Toda cautela parece poca, pues es cierto que Lope barajó fechas, nombres y acontecimientos a conveniencia. Estas 'fantasías' o medias verdades eran para mayor gloria de la fama de un poeta que supo manejar con inteligencia su imagen pública, tan dañada por los frecuentes escándalos amorosos.

EL PERFECTO CORTESANO

Para aquel hijo de un modesto bordador, retratarse como el perfecto cortesano era mucho más que una pose obligada o un convencionalismo vacío. Herencia de la Antigüedad clásica –como no podía ser de otra forma–, el modelo renacentista entroncaba directamente con la noción griega de superioridad o *aristēia*, con los héroes homéricos como paradigmas. Esta búsqueda de la perfección era un principio de fuerte carácter individual, si bien puesto al servicio de la comunidad –representada por la polis o el rey–. Como premio, los laureles de la gloria, el honor y el buen nombre, aunque le costaran al héroe una muerte prematura. Ya en época helenística, la *aristēia* guerrera se acabaría

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

abriendo a hazañas de otra naturaleza, como, por ejemplo, las resultantes de actos políticos o espirituales. Este concepto renovado será el que asimilarían los conquistadores romanos, que encumbrarán la dicotomía *fortitudo-sapientia* como el camino recto hacia la *virtus*.

Este ideal clásico será revitalizado en el Renacimiento para guiar al *homo novus* de la Edad Moderna. Vinculados de manera estrecha a los poderes señoriales, los humanistas les exigirán algo más que un noble linaje: virtud. Por esta razón, el Quinientos es el tiempo de los tratados doctrinales llenos de avisos, consejos y advertencias sobre la educación de príncipes, donde la fortaleza y la sabiduría romanas serían sustituidas por las armas y las letras renacentistas. No encontraron poca resistencia, pues buena parte de la nobleza de principios del siglo XVI arrastraba aún el prejuicio medieval de que los libros eran propios de los monjes: “Pues los caballeros en armas por Cristo debe luchar, no con palabras, ¿a qué entonces trabajar en las letras?”, escribió Francisco Decio en boca de un noble (ff. B1r-1v). El Humanismo defenderá su programa educativo recordándole a los más reacios su condición varonil, y, por lo tanto, su obligación moral de alcanzar la *virtus*, es decir, ‘ser un hombre’: “Por su parte, los humanistas esgrimen frente a los enemigos de las letras otros argumentos. El primero es el recurso a la propia naturaleza humana. Así lo señala Vives: ‘Como si por ser noble no tuvieras que ser hombre’” (Rausell Guillot 578). Segundo, se cristianizará su sentido y significación, atendiendo a las Sagradas Escrituras, ya que en la *Biblia* se puede leer: “Hace más el sabio que el valiente, el hombre de ciencia más que el fuerte” (*Proverbios* 24, 5). Por último, no se cansarán de recordar con fino oportunismo que las letras, al posibilitar la lectura del Evangelio, conducen necesariamente a la fe en Cristo.

Como es sabido, será en la España de los Austrias donde mayores sean los aplausos al hombre nuevo pregonado desde los círculos académicos. En la península Ibérica, el debate quedará definitivamente clausurado con el triunfo del modelo teórico de *El libro del Cortegiano* de Castiglione –y más desde la traducción de Boscán– y el ejemplo de Garcilaso de la Vega, prototipo del perfecto cortesano. En tiempos de Lope, en pleno declinar del siglo, la excelencia a través del ejercicio de las armas y las letras era un espejo de virtud que continuaba inspirando a la sociedad, aunque por desgracia sólo de manera teórica, especialmente para gran parte de la nobleza, que se había vuelto indolente, palaciega y adocenada. La misma literatura culta que había abogado por

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

una educación para las clases dominantes, destinada a un mejor gobierno de reinos y repúblicas, comenzó pronto a quejarse de la falta de predisposición al estudio, la disciplina y el sacrificio que la aristocracia mostraba sin ningún pudor. Una de aquellas obras fue *El Cortesano* de Luis Millán:

El Cortesano de Luis Millán [...] nos revela como ningún otro texto la imagen de toda una élite autocomplacida y encerrada en sí misma, que convierte el Palacio Real en escenario de la representación de sus modos de vida, que se deleita en festejos y lecturas poéticas, representaciones, debates sobre las cualidades del perfecto cortesano y del buen amador, danzas, máscaras y torneos. (Ferrer Valls 22)

En el resto de la sociedad, el ideal de las armas y las letras envejecía con salud, particularmente entre los jóvenes poetas, deseosos de ser ‘un segundo Garcilaso’.² Antes y después de Lope, una larga nómina continuaba el ejemplo del toledano: Cervantes fue soldado en Lepanto, Quevedo espía en Venecia, Calderón luchó en Flandes..., y así hasta componer una lista interminable de escritores del Siglo de Oro que pasaron una parte significativa de sus vidas bajo una bandera del Rey Católico. Por supuesto, el Fénix no podía ser menos y anhelaba un pasado militar glorioso. Más aun conocida su profunda admiración por Garcilaso. Como proclama en *La bella malmaridada* (1596),³ seguía siendo un modelo para cualquiera que se atreviera a componer versos:

CONDE	Decir podéis la de ayer.
MÚSICO	¿Cuál fue?
CONDE	La de Garcilaso, que tiene ingenio divino.
MÚSICO	Es vieja ya, y está impresa.
CONDE	¿De que está impresa te pesa?
	Lo más viejo es lo más fino. (Vega 2001, 157-158)

En la biografía de aquel ‘monstruo de la naturaleza’, que diría Cervantes, tenemos un par de episodios de juventud donde dice haber llevado “un arcabuz al hombro”, si bien se encuentran algo separados en el tiempo y son más bien de carácter puntual, limitados a campañas concretas: las islas Azores (1583) y la Armada Invencible (1588).

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

LA ARMADA INVENCIBLE

Si bien no es el objetivo del presente trabajo, no podemos evitar detenernos un momento en este capítulo de la vida del Fénix. Su pretensión de haber participado en la empresa de Inglaterra no ha podido ser confirmada por los especialistas, recelosos ante la falta de pruebas o documentos de archivo que sustenten sus palabras. En realidad, lo único que tenemos es el testimonio de Lope. En varios lugares alude de manera más o menos clara a su participación en el Desastre, aunque sin dar demasiados detalles. Esto sólo ha hecho aumentar la confusión. Algunas de las referencias aportadas por unos y otros han demostrado ser vagas, contradictorias e incluso falsas, como que se enlistara junto a su hermano Juan.⁴ Según parece, sólo diecinueve días después de que su cuñado, Luis de Rosicler, le representara por poderes en su matrimonio con Isabel de Urbina, estaba en Lisboa dispuesto a embarcarse a bordo del galeón *San Juan*,⁵ de la famosa flota. De este modo, recién casado, en un hermoso romance dedicado a su joven esposa, lloraba la temprana separación de su amada *Belisa* (Isabel):

De pechos sobre una torre,
que la mar combate y cerca,
mirando las fuertes naves
que se van a Inglaterra,
las aguas crece Belisa
llorando lágrimas tiernas. (Vega, *Rimas* 65)

Por desgracia, es de todos conocido que la voz poética de Lope sirve de poco para dar fe de los pasajes más controvertidos de su biografía. Además, en nuestra opinión, cuesta trabajo creer que una experiencia tan traumática como fue el Desastre de la Invencible no dejara una huella notable o, cuanto menos, alguna obrita en su inmensa producción literaria, tanto como le gustaba poetizar su propia vida y más si cabe siendo él uno de los pocos supervivientes. Como ya venimos comentando, la falta de pruebas intranquiliza a buena parte de la crítica, que rechaza los hechos y limita su experiencia militar a la campaña de la isla Tercera (Azores).⁶ Y es que no se posee demasiada información de aquellos días.⁷ Son tiempos difíciles para el poeta madrileño, con el corazón y la cabeza divididos entre Elena Osorio, Isabel de Urbina y sus graves problemas judiciales. A caballo siempre entre Madrid, Valencia, Toledo... ¿y Lisboa? En definitiva, 1588 es una laguna que queda por aclarar en la historiografía del Fénix.⁸

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

LAS ISLAS AZORES

La otra ocasión bélica de la que presume haber sido partícipe transcurre cuando apenas contaba con veintiún años de edad. En 1583, la anexión de Portugal no había concluido. El archipiélago de las Azores continuaba en poder de los seguidores de don Antonio, Prior de Crato, que se había postulado como adversario de Felipe II por la Corona lusa. El año anterior, el marqués de Santa Cruz, al mando de una armada de veinticinco velas había logrado una victoria increíble contra una escuadra francesa de sesenta y tres naves, que halló cerca de Punta Delgada (isla de san Miguel). Triunfante, el Marqués decide regresar a Lisboa al considerar como suicida un desembarco sin el apoyo de la flota de refuerzo que se le había prometido, pero que no llegaba nunca. Feliz por la victoria, Felipe II le recibe con honores y ordena el aprovisionamiento de una gran armada para acometer la conquista de las Azores. La importancia estratégica de aquel archipiélago, lugar de paso de los galeones de la Carrera de Indias, exigía dominar hasta el último rincón de sus playas:

D. MANUEL ¿Tanto importan estas islas?

CAPITÁN Tanto señor, que con averlas recuperado el Marqués se han atajado las pretensiones de don Antonio, Prior de Ocrato, y los disinios, que algunos príncipes, que le han favorecido, tenían, para inquietar nuestro Rey [...] con esperanças vanas, y sin que se pudiesse tener seguro en las Flotas, que de las Indias Orientales, y Occidentales vienen de ordinario a España, por ser escala, a do vienen a repararse de las largas navegaciones, que hacen, y a tomar refresco para continuar sus viajes. (Escalante ff. 169r-169v)

En aquella segunda tentativa es donde Lope de Vega dice pasar su bautismo de fuego con las armas –no olvidemos que este episodio es anterior en el tiempo a la Armada Invencible–. Curiosamente, tampoco se ha encontrado indicio documental alguno que pueda sustentar la veracidad de los hechos, pero, al contrario que con lo sucedido en el caso precedente, que ha generado un fértil debate, la participación del Fénix en la jornada de las Azores se ha dado por cierta, sin más, como si de manera inconsciente se intentara salvaguardar su imagen de poeta soldado. Pero, al igual que antes, sólo contamos con su palabra:

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

Ni mi fortuna muda
 ver en tres lustros de mi edad primera
 con la espada desnuda
 al bravo portugués en la Tercera
 ni después en las naves españolas
 del mar inglés los puertos y las olas. (vv. 199-202)⁹

Aquí y allá no son escasas sus menciones a aquella expedición, aunque, una vez más, sin muchos pormenores y con una clara voluntad panegírica como telón de fondo. Al fin y al cabo, para un autor tan necesitado del favor cortesano como era el madrileño, siempre era un buen momento para alabar un linaje tan preclaro como era la casa del marqués de Santa Cruz.

No obstante, existe una excepción a tanto hermetismo. Acerca de la toma de la isla Tercera, capital artillada de las Azores rebeldes, sí nos dejó Lope un relato extenso, detallado y minucioso de la jornada, desde la salida de Lisboa hasta la capitulación francesa.¹⁰ Habría que leer el primer acto de la comedia *El galán escarmentado* (1595-1598).¹¹ Celio vuelve a Madrid después de servir a las órdenes de don Álvaro de Bazán y ante el ánimo, interés y entusiasmo de sus viejos amigos, decide narrar la batalla en un largo discurso (vv. 89-226).¹² Lo que en un principio parecería el relato de un testigo presencial y, por consiguiente, la prueba definitiva de que Lope luchó en los tercios del Rey Católico, ha resultado ser algo bien distinto. Gracias a las pruebas encontradas, creemos poder demostrar que el poeta madrileño construyó la narración copiando de manera más o menos disimulada, según qué pasaje, el texto del licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, auditor general de aquella armada y ejército,¹³ que apareció impreso en la villa y corte en 1596. Y si esto se probara como cierto, se pondría en entredicho la participación de Lope en alguna expedición militar, porque si realmente estuvo peleando en las Azores, ¿a cuenta de qué necesitaría reproducir el relato de nadie? Bien es cierto que a veces es obligado recurrir a una fuente para rememorar alguna cifra o nombre concreto, pero las semejanzas van mucho más allá de simples datos, como veremos más adelante. Apenas habían transcurrido unos pocos años desde aquellos sucesos. En un tiempo donde el ejercicio ordinario de la memoria aventajaba con creces al de nuestros días, donde el latín se aprendía memorizando una a una cada palabra que se apuntaba en los cartapacios, se nos antoja difícil de creer que un testigo presencial como dice ser Lope precisara del refresco de la letra impresa para narrar la guerra de principio a fin.

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

ANÁLISIS Y ESTUDIO DE SUS FUENTES: TRAS LOS PASOS DEL COMENTARIO EN BREVE COMPENDIO DE MOSQUERA DE FIGUEROA

En torno a la fecha de composición brindada por Morley y Bruerton, año arriba, año abajo, ya que no es conveniente tomar la *Cronología* como una verdad infalible, tenemos noticias de al menos tres títulos de importancia que cuentan la campaña de las Azores.¹⁴ Uno es la obra del sevillano Mosquera de Figueroa, ya mencionada, y cuyo nombre completo sería *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornada de las islas de los Azores* (Madrid, 1596); un segundo llamado *Historia de Portugal y conquista de las islas Azores en los años de 1582 y 1583* de Antonio de Herrera y Tordesillas (Madrid, 1591); y, por último, los *Diálogos del arte militar* de Bernardino de Escalante (Sevilla, 1583).¹⁵ Las fechas encajarían a la perfección. De hecho, son increíblemente precisas porque el *Comentario* lleva una aprobación firmada en Madrid por don Diego de Álava y Viamont el 23 de noviembre de 1591,¹⁶ lo cual significaría que circulaba por la villa y corte cinco años antes de acabar en la imprenta. Tanto retraso tuvo que molestar mucho a su autor, que vio cómo se le adelantaban y aparecían impresas sendas relaciones de aquella famosa jornada:

Otros avrán escrito esta jornada y ganado por la mano en sacarla a la luz, pero en este concurso se podrá notar bien la diferencia que en los casos de realidad y verdad haze la vista al oído, de donde los griegos dieron el nombre a la historia, demás de que en esta escritura (aunque breve) se podrán hallar advertencias de importancia de la antigua disciplina militar. (Mosquera de Figueroa f. 9r)

Un estudio comparativo demostrará que fue la crónica de Mosquera de Figueroa la que sirvió de guía, pauta y modelo para la redacción de los versos antes citados. No queremos decir que no haya coincidencias entre *El galán escarmentado* y la *Historia de Portugal* o los *Diálogos*, que, por supuesto, también existen, pero en su inmensa mayoría son de carácter general y no permiten colegir ninguna conclusión relevante. De ahí que las consideremos como posibles fuentes secundarias.¹⁷ En cambio, al confrontar el texto dramático con las páginas del *Comentario*, enseguida salieron a la luz préstamos, analogías y paralelismos demasiado llamativos como para pensar en vanas casualidades.

Para empezar, deberíamos centrar nuestra atención en la lista de los barcos que componían la armada española. Tanto uno como otro, esto es, el po-

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

eta madrileño y el licenciado sevillano, enumeran en términos bastante parejos, aunque con claros, ligeros y forzosos retoques:

Y para esto se juntaron en el río de Lisboa muchos baxeles, que, no tanto por el número como por la diversidad, no creo que se aya visto semejante Armada en estos Reynos y, por esto haré brevemente relación de los navíos que hizieron la jornada, que son los siguientes: cinco poderosos galeones, [...]; nueve naves grandes arragocesas, tres naves catalanas, tres venecianas, tres genovesas, una napolitana, ocho naves de Guipúzcoa que sirvieron en la Armada pasada con muchos vizcaínos y guipuzcoanos -gente de tolerancia y fidelidad-, siete naves [...], seys patages de Guipúzcoa, ocho patages de Castro, quinze zabras de Castro, quatro caravelones portugueses para llevar cavallos, nueve caravelas de Alfama para lo mesmo, siete barcas chatas para desembarcar infantería, demás de otras veynte y dos velas que el año pasado quedaron en la isla de san Miguel. (Mosquera de Figueroa ff. 12v-13r)

No nos puede llamar la atención que Mosquera de Figueroa, como auditor general, supiera hasta el último de los bajeles de aquella armada, pero Lope parece demostrar unos conocimientos que van más allá de lo que se espera de un simple soldado de infantería:

[CELIO] con cinco galeones parte,
treinta naos, doce galeras
y doce armados patajes,
dos galeazas, quinze sabras,
siete barcas chatas grandes,
con catorce carabelas. (vv. 96-101)

El dramaturgo ‘acierta’ con el número de galeones –cinco–, sabras –quince– y barcas chatas –siete–. En el caso de patajes y carabelas, las cifras son muy similares: doce en vez de catorce y catorce en lugar de trece, respectivamente. Quizás, cambios obligados para cuadrar la métrica del verso. Nada en concreto nos dice el *Comentario* sobre galeras o galeazas.¹⁸

A continuación, tras el detalle en el cuadro de la armada, toca hacer revista al ejército. Acerca de este asunto, tropezarse con una correspondencia literal hubiera sido hartamente chocante, pues el licenciado manejaba documentos

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

oficiales de alistamiento, es decir, conocía hasta el último hombre que se había embarcado en Lisboa.¹⁹ Algo que ni siquiera una memoria prodigiosa hubiera sido capaz de igualar, contando entre la multitud. El número exacto de tropas ofrecido por el auditor general es el siguiente:

Llegó el Maestre de Campo general, don Lope de Figueroa, con su tercio a la ciudad de Lisboa, y, luego, se dio orden para que todas las compañías se embarcassen; y así se embarcó don Lope con el tercio de tres mil y quinientos y ochenta y dos hombres; y luego don Francisco de Bobadilla con su tercio de dos mil y quinze soldados. Y de las compañías que salieron del Castillo de Lisboa a cargo de don Juan de Sandoval, por Maestre de Campo d'ellas, se embarcaron setecientos y setenta y nueve soldados, demás de quatro compañías de Andalucía de dozientos y onze soldados, y más quinientos y quarenta y dos hombres que vinieron de la ciudad de Oporto; y tres compañías italianas que venían en la galeaça Capitana, con dozientos y catorze soldados; y el conde Gerónimo de Lodrón, coloner de mil y setecientos y veynte y cinco infantes, que son por todos nueve mil y dozientos y sesenta y dos [...] y fuera d'esto, cincuenta cavalleros particulares [...] sin la gente de mar de los galeones, naos, galeras y galeaças y otros baxeles, que serían tres mil y ochocientos y veynte y tres, con bastimentos para cinco meses. (Mosquera de Figueroa ff. 15v-16r)

De nuevo, comprobaremos que el Fénix va de la mano de su fuente. Era evidente que unas cuentas tan precisas no podían trasladarse a las tablas de los corrales, pero en aquel esquema tripartito –infantería, marineros y soldados particulares– podemos apreciar una voluntad inequívoca de seguir con fidelidad el recuento del sevillano:

[CELIO] y con nueve mil infantes
 de bizarros españoles,
 italianos y alemanes;
 cuatro mil hombres de mar
 en faenas y balances,
 y cincuenta aventureros
 señores particulares. (vv. 102-08)

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

No reproduce la misma cantidad de infantes –nueve mil doscientos sesenta y dos–, pues hubiera provocado algunas risas en una narración que presumía de ser heroica, pero sí redondea la cifra en nueve mil soldados. Lo mismo sucede con la marinería. El número de hombres de mar acaba en cuatro mil cuando el licenciado apunta tres mil ochocientos veintitrés en su relación de fuerzas. En cuanto a los aventureros o ‘particulares’,²⁰ Lope vuelve a coincidir con la lectura del *Comentario*: cincuenta.

Además, habría que señalar un pasaje casi al final del parlamento de Celio. Ganada la playa, los fuertes y las trincheras, el Marqués manda marchar sin descanso para entrar en la ciudad de Angra antes de que los rebeldes puedan reagruparse detrás de sus muros. Sola y desamparada, la flota enemiga, que estaba fondeada en su puerto, es presa fácil de los cañones de la armada española.

[CELIO] y a la ciudad de Angra vuelve
 nuestro ejército triunfante,
 donde a la Armada francesa
 la nuestra acomete y bate. (vv. 213-16)

Una vez más, el dramaturgo sigue la línea narrativa marcada por el licenciado sevillano. Tanto el uno como el otro celebran la idea de don Álvaro de Bazán de forzar el paso para llegar a las murallas antes que los franceses, aunque, lamentablemente, le acabara costando la vida a varios soldados, que morirían de puro agotamiento. Al mismo tiempo, la armada tampoco descansaba, pues se le ordena que penetre en el puerto y hunda las naves rebeldes antes de que puedan salir a mar abierto. La Hacienda real estaba tan necesitada de fondos que la Corona española no sólo exigía la victoria, sino también una campaña corta:

Y en tanto que el ejército vencedor endereçava hazia la ciudad, que sería poco más de tres leguas, queriendo el Marqués prevenir a todo con el cuydado que se requería, conforme al estado de las cosas, mandó que las galeras embistiessen con el armada francesa y portuguesa que estava en el puerto de Angra. (Mosquera de Figueroa f. 84r)

Si bien está claro que Lope continúa parafraseando la obra de Mosquera de Figueroa; a nuestro entender, no lo suficiente como para poder descartar que el dramaturgo estuviera recurriendo a otra fuente –al fin y al cabo, todas tratarían el mismo asunto–²¹ o incluso que fueran sus propios recuerdos de soldado.

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

Tanto en la comedia como en la crónica, la tensión alcanza su momento cumbre con el más que peligroso desembarco en las playas de la Tercera, misión que, como era costumbre en la época, se encomendó a los tercios de infantería española:

[CELIO] entra a seis de julio, un martes,
remolcando los barcones,
las pinazas y patajes
en que irían cuatro mil
y más quinientos infantes
de los tercios de don Lope
y de otros tres capitanes. (vv. 154-60)

El desembarco se emprendió de madrugada, alrededor de las dos de la mañana. Al abrigo de la oscuridad, las galeras comienzan a remolcar hacia la playa las barcazas de asalto, cargadas hasta arriba de hombres. Así lo cuenta un testigo presencial:

[...] comenzó la galera capitana a çarpar y, palpando los remos en el agua, todas las demás hicieron lo mismo, trayendo con mucha orden remolcando los barcones, pataches y pinaças que no podían serles de provecho sus remos si las galeras no los traxeran, a causa de la mucha gente que en ellos avía cargado, porque de la primera desembarcación eran quatro mil infantes de vanguardia de los tercios de don Lope de Figueroa con su compañía de soldados viejos de la Liga, con señalados capitanes. (Mosquera de Figueroa ff. 60v-61r)

Lope reproduce literalmente “remolcando los barcones, / las pinazas y patajes” (vv. 155-56) de un texto del que también podemos leer: “remolcando los barcones, pataches y pinazas” (f. 60v). A continuación, parafrasea los mismos datos: “en que irían cuatro mil / y más quinientos infantes / de los tercios de don Lope / y de otros tres capitanes” (vv. 157-60) cuando en el *Comentario* se explica: “[...] de la primera desembarcación eran quatro mil infantes de vanguardia de los tercios de don Lope de Figueroa con su compañía de soldados viejos de la Liga, con señalados capitanes” (f. 61r). Tenemos, por un lado, los cuatro mil infantes de los tercios de don Lope, sacado tal cual de la crónica del auditor general; por otro, la “compañía de soldados viejos de la Liga”, que el

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

dramaturgo convierte en “y más quinientos infantes”, y, para terminar, los “señalados capitanes” que al subir a las tablas se han transformado en “y de otros tres capitanes”.

Otro pasaje algo más extenso, pero igual de significativo, se encuentra en el detalle del combate que se entabló nada más pisar la arena. A pesar de haber elegido el punto más desprotegido de la costa, la playa estaba bien guarecida por una marea de hombres, gruesas piezas de artillería y profundas trincheras:

[CELIO] Entró en efecto, el Marqués
al tiempo que el alba sale,
[...]
comenzando a un cuerpo
de galera el gran combate,
las que llegaban, haciendo
de suerte, que en varias partes
la gente en barcas arrojan
de asperísimos lugares. (vv. 161-82)

En Mosquera de Figueroa, la narración del desembarco se prolonga a lo largo de varias páginas, sobre todo por la importancia del momento y porque el autor se detiene largamente en alabar la actitud heroica del marqués de Santa Cruz, que comandó el asalto en primera línea de fuego, como un arcabucero más:

Entonces envistió el piloto hasta que el Marqués se le opuso a cuerpo de galera [...] Llegaron brevemente las barcas a tierra, donde saltaron los españoles con grande esfuerço [...] mucha razón tuvieron los antiguos de poner premio a los primeros que se arrojaban en semejantes peligros. Viose luego una vandera de Castilla y, assí, subieron todos por lugares asperísimos y dificultosos (ff. 63r y 65r-65v).

A nuestro juicio, Lope vuelve a echar mano del *Comentario* sin ningún pudor. Primero, en el inicio de las hostilidades, no se olvida de que la capitana del Marqués se acercaba tanto que luchaba “a un cuerpo de galera” de la playa.²² Poco más tarde, después de un catálogo de los señores principales que acompañaban a don Álvaro de Bazán (y que hemos omitido por razones evidentes),²³ parafrasea el asalto de la arcabucería española. Justo en aquel preciso momento,

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

cuando los soldados se tiran al agua para alcanzar la orilla, que el poeta madrileño escriba “la gente en barcas arrojan / de asperísimos lugares” no puede ser un lance fortuito. Son las mismas palabras que utiliza Mosquera de Figueroa.

EL CASO CURIOSO DE LOS CACHOPOS DE LISBOA

A vueltas con *El galán escarmentado*, al poco de comenzar la relación se cuenta un episodio donde el Fénix parece confundir de manera incomprensible el significado de la palabra ‘cachopos’. A simple vista, un yerro fatal, pues podría evidenciar que muy poco o nada conocía sobre el puerto de Lisboa y que en último término demostraría que no sólo no se alistó para la conquista de las Azores, sino que también ensombrecería su participación en la Armada Invencible. Celio relata un pequeño accidente que ocurrió nada más levar anclas. En la salida, cuando la vanguardia dejaba atrás la barra del Tajo, una de las naves aragonesas, la *Santa María del Socorro*, encalla en unos bajíos, viéndose obligada a volver al río de Lisboa para su reparación. Los soldados que transportaba en su bodega tuvieron que ser recolocados en otras embarcaciones. Mientras, el resto de la flota zarpaba sin mayores incidentes²⁴. Así nos lo explica el poeta madrileño:

[CELIO] Los cachopos de Navarra
 hicieron volver la nave
 de don Miguel de Cardona:
 lo demás pasó adelante,
 haciendo que los soldados
 en los patajes se embarquen. (vv. 125-30)²⁵

Este fragmento sería fácil de entender de no ser por el vocablo “cachopos”, que en principio parece no tener sitio en un contexto marino. Es conocido por todos que “cachopo” significa ‘tronco seco y hueco de árbol’, según la Real Academia; sin embargo, no se conoce de ningún barco que haya encallado al chocar con un madero a la deriva. El hecho de que la palabra “cachopos” vaya acompañada del complemento “de Navarra” convierte el verso en un pasaje oscuro que podría despejarse por medio de sendas hipótesis, una que disculparía a Lope, culpando del error a una mano ajena, y otra que ahondaría en la idea de que el dramaturgo posiblemente tampoco participara en la conquista de las Azores:

1) “Los cachopos de Navarra” (v. 125) llevaría a pensar en otra acepción, ya desaparecida de los diccionarios,²⁶ pero que en nuestros días sobrevive aún en el noroeste de la Península con el sentido de “muchacho, mozo, mozalbete, joven, criado”. Un portuguesismo de uso en tiempos de Lope.²⁷ Por lo tanto, según se puede colegir, sería la falta de pericia o experiencia de la tripulación, navarra se entiende, la que ocasionó en última instancia que el barco quedara encallado a la salida del puerto. Como ya hemos advertido, de ser cierta, el error sería harto difícil de excusar porque bastaría volver sobre el *Comentario* para hallar unos hechos bien distintos:

[...] con que todas las naves salieron, si no fue una levantisca del capitán Rusco de Marco, que por aver tocado en los cachopos, no quedó para poder proseguir su viaje y, assí, bolvió al río de Lisboa para repararse [...] Llegó a esta sazón a juntarse con la armada el navío que avía tocado en los Cachopos a la salida de Bethlén, como al principio se ha dicho; vino con la compañía de don Miguel de Cardona, del tercio del Maestro de Campo General, y con otra compañía de Garcilasso de la Vega (Mosquera de Figueroa ff. 24r y 105r).

A pesar de lo breve de la noticia, el licenciado dejaría en evidencia los versos de Lope: el barco, tras haber tocado *en* unos cachopos, debe regresar a los astilleros. Ni una palabra de marineros bisoños.²⁸ No sólo contamos con la versión ‘oficial’ del auditor de aquella armada; además, tenemos la suerte de disponer del testimonio de un testigo extranjero, el alemán de origen polaco Erich Lassota de Steblovo, que luchó como lansquenete en una de las compañías tudescas del conde Lodrón a lo largo de toda la campaña de Portugal (1580-1584). En las páginas de su diario, corrobora punto por punto el relato de Mosquera de Figueroa, cerrando el debate: “Un navío llamado de *Santa María del Socorro*, en que se había embarcado la bandera española de don Miguel de Cardona, encalló en Cachopos y de allí necesitó volver atrás” (*Viajes de extranjeros* I, 1279).

2) La otra posibilidad, enunciada por Dámaso Alonso, plantea una lectura distinta del verso en cuestión. Si bien no contamos ni con el manuscrito autógrafo ni con un impreso autorizado de la comedia,²⁹ el insigne filólogo concluye que estamos ante un error de copia y que en realidad Lope escribió: “cachopos de la barra”, confundiéndose una *l* con una *n* mayúscula, amén de la libre alternancia *b/v*, tan característica del Siglo de Oro. Esta última hipó-

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

tesis salvaguardaría la imagen de Lope, que de otra forma quedaría como muy poco cuidadoso: “En el caso de la comedia de Lope [*El galán escarmentado*], no poseemos autógrafo, pero podemos corregir, con completa seguridad, el pasaje, y afirmar que Lope no escribió ‘los cachopos de Navarra’ sino «los cachopos de la barra»” (Alonso 305-06).

Y es que para salir a mar abierto había que atravesar antes la llamada ‘Barra de Lisboa’, el estuario del río, que se estrechaba peligrosamente hacia el centro de la desembocadura, debido a la existencia de los *Cachopos*, es decir, unos bajíos o escollos a modo de cayos que con la marea baja podían ocasionar graves daños a las embarcaciones (como, de hecho, sucedió aquella mañana del 23 de junio de 1583). Los cartógrafos portugueses todavía avisaban de aquella amenaza a las naves de mayor tonelaje siglos después:

[En el plano del puerto de Lisboa de Diogo Correa da Motta (1756)] se hace una descripción pormenorizada del canal indicando dos estrechos: 1) el llamado «o grande passo» defendido por la «torre do Bogio» a Oriente –al final del «Grande Cachopo»– y la torre de San Jullião a Occidente. 2) El «pequeño paso», muy estrecho, pero profundo, entre el «pequeño cachopo» y la torre de San Jullião. (Manso Porto 37)

Un peligro natural que durante años se intentó aprovechar sin éxito para establecer una barrera defensiva sobre el puerto y la ciudad.³⁰ Esfuerzo que nunca llegó a completarse por la invasión española de 1580.

CONCLUSIONES

En los últimos años del Quinientos, cuando Lope pudo haber escrito *El galán escarmentado*, el ideal del perfecto cortesano seguía vivo en la mente del hombre barroco, al menos entre el pueblo llano, y en especial, para los poetas, con Garcilaso de la Vega como modelo insuperable. Idolatrado por las masas, el Fénix no podía ser menos que nadie y también reivindicó para sí un pasado militar. Como venimos señalando, la falta de documentación que pudiera probar su participación en la empresa de Inglaterra ha hecho correr ríos de tinta en uno y otro sentido, aunque siguen siendo mayoría quienes dudan de su concurso, a la espera de nuevos hallazgos que arrojen luz sobre el tema. En cambio, acerca de las islas Azores muy poco se ha escrito, dándose su palabra por buena, a pesar de que tampoco se cuentan con pruebas fehacientes. A lo largo

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

de estas páginas, hemos intentado demostrar que el fragmento de *El galán escarmentado* donde se narra la toma de la isla Tercera, no sería un argumento que avalaría su servicio como soldado del Rey Católico, sino todo lo contrario. Un estudio comparativo con el *Comentario* de Mosquera de Figueroa revela que Lope copió o parafraseó más de un pasaje para componer sus versos. No podemos afirmar o negar su presencia junto al marqués de Santa Cruz, pero que necesitara del testimonio de otro para relatar unos hechos que había vivido en primera persona y que, recordemos las fechas, estaban bastante recientes, pone en tela de juicio aquella condición de poeta soldado de la que tanto se vanagloriaba. Si a todo lo dicho añadimos que de manera inexplicable nunca ofreció el más mínimo detalle que singularizara su experiencia en las Azores —¿quién fue su capitán?, ¿quiénes le acompañaron?, ¿fue herido?, etc.— y su natural inclinación para manipular su imagen pública, incluyendo mentiras o medias verdades acerca de su vida privada en sus obras, la sombra de la sospecha se hace más y más alargada. De este modo, con su participación en el Desastre de la Invencible también en el alero, ¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado? Quizás, más que un perfecto cortesano, fue un [poeta] cortesano. *Vale*.

Notas

1. En los últimos tiempos, parte de la crítica viene haciendo un esfuerzo insistente por resaltar la facultad del Fénix para construir un yo poético distinto según las circunstancias, cumpliéndose así la teoría de Greenblatt acerca de los autores renacentistas. Estudiosos como Weiger, Rozas, Carreño, Sánchez-Jiménez y Torres, por señalar unos cuantos nombres, han incidido en el hecho de que Lope fuera capaz de escribir su propia mitología a través de un florilegio de discursos muy diversos.
2. Todavía en 1619, en un soneto preliminar a las *Fiestas reales de Lisboa* se alababa al autor, Francisco de Arce, en los siguientes términos: “Gloria del patrio suelo castellano / honor de Apolo, y musas del Parnaso, / primero Arceo, segundo Garcilaso” (Arce 17).
3. La copia manuscrita de la colección de Ignacio de Gálvez (siglo XVIII) lleva la fecha del 17 de diciembre de 1596.
4. “Quelle n’est pas sa surprise lorsque, parmi les ultimes arrivants, il voit apparaître son ami Luis de Vargas accompagné de huit domestiques, puis

Félix Arias Girón, mais aussi, outre le cher Claudio Conde, son jeune frère Juan de Vega” (Varga 83-84). En todo caso, hubiera sido su hermano Francisco quien compartiera aquellos hechos de armas con Lope (si es que alguna vez se produjeron). La existencia de otro llamado Juan de Vega es más que dudosa. Probablemente, es confundido con un cuñado del mismo nombre, casado con su hermana Catalina desde marzo de 1579, según se documenta en el archivo de la parroquia madrileña de San Sebastián (Fernández García 62).

5. En el prólogo a *La hermosura de Angélica* (1602), Lope escribió: “[...] en una jornada de mar, donde con pocos años iba a ejercitar las armas, forzado de mi inclinación, ejercité la pluma, donde a un tiempo mismo el general acabó su empresa y yo la mía. Allí, pues, sobre las aguas, entre jarcias del galeón San Juan y las banderas del Rey Católico, escribí y traduje de Turpino estos pequeños cantos, a cuyas rimas puse después la última lima” (185-86).
6. El archipiélago de las Azores se compone de nueve islas (de mayor a menor): San Miguel, Pico, Tercera, San Jorge, Fayal, Flores, Santa María, Graciosa y Cuervo. A la llegada del Marqués, sólo las islas de San Miguel y Santa María, esto es, las ínsulas orientales, eran leales a la Corona española.
7. A lo largo de los últimos años se han escuchado toda clase de teorías acerca del episodio de la Invencible: Lope estuvo en Lisboa, pero ni siquiera pensó en alistarse; sentó plaza en una compañía, pero nunca embarcó; subió a bordo del *San Juan*, pero se arrepintió al fondear en La Coruña, y así hasta un largo etcétera.
8. Al final, sobre Lope y la Armada Invencible, nos quedamos con el brillante análisis de Rudolph Schevill: “In conclusion: Lope has told us only in the most unconvincing form that he took part in the expedition of the Armada; it is never attested in any serious document. This episode is largely a figment of Lope’s brain; it is in keeping with other assertions which distort and poetize bald facts. There is nothing criminal in this extension of his limited military experience at Lisbon to cover the entire *jornada*; but it constituted an impressive boast. His casual allusions called for no proof, and have, since his time, only mystified his biographers” (Schevill 78).
9. En estos versos de la epístola a don Luis de Haro también menciona su participación en la Armada Invencible (Vega, *Poesía* 10).
10. Si bien la guarnición de la isla Tercera estaba compuesta principalmente

de portugueses –treinta y seis banderas de infantería y una de caballería–, bajo el mando de Manuel de Silva, mano derecha del Prior de Crato; en realidad, fueron Monsieur de Chaste y sus dieciocho compañías de franceses quienes llevaron el mando, soportando el gran peso de la batalla contra los españoles. Tampoco faltaron algunos mercenarios ingleses: “[...] en la isla de la Tercera, doze compañías de franceses a cargo del capitán Carlos [...] y una de ingleses” (Mosquera de Figueroa f. 28r).

11. La fecha de composición es la propuesta por Morley y Bruerton (223-25).
12. No somos los primeros en advertir de la existencia de un relato en primera persona de la toma de la isla Tercera. Sin ir más lejos, Dámaso Alonso o Frida Weber de Kurlat, por señalar un par de nombres, ya nos pusieron sobre aviso acerca de una relación *comediesca* de aquellos hechos de armas.
13. El auditor general era el responsable de la administración de justicia en un ejército, sólo superado en autoridad por el capitán general.
14. El clima de euforia pergeñó también otros títulos de menor trascendencia como *La victoria conquista de don Álvaro de Bazán* de Gaspar García de Alarcón (Valencia, 1585).
15. En el caso de Bernardino de Escalante, no se trata del relato de un testigo directo o un cronista aventajado, sino que, como nos advierte en el mismo comienzo, ni siquiera es su autor: “Léanos V.M. señor Alcayde essa relación, que le embía el Sargento mayor, que razón es que sepamos muy en particular nuevas de tan buen successo” (f. 170v). Para citar mejor el texto de la edición facsímil de los *Diálogos* hemos preferido modernizar la acentuación, la puntuación y la separación de palabras.
16. La aprobación de jurista tan ilustre, hijo del capitán general de artillería Francisco de Álava, era poco menos que un formalismo obligado después de alabar sin medida su obra *El perfecto capitán* (Madrid: Pedro Madrigal, 1590) al comienzo del *Comentario*: “Pudiera aver escusado algunos d’estos autores, trayendo a la memoria el libro que don Diego de Álava y Viamont ha publicado, si la mal introduzida costumbre no nos uiesse impuesto en persuadirnos que traen más autoridad las cosas antiguas, por la reverencia que a la antigüedad se deve, que las que tenemos entre las manos; y cierto que me dexara llevar d’esta opinión, si en el libro que del perfeto Capitán hizo, no viera las cosas de los griegos, y romanos y de otras naciones que florecieron en las armas estar tan acomodadas para

nuestros usos, las cuales de antes nos parecían ociosas por la diferencia de las armas y de los tiempos, y ahora se veen admitidas y son importantes para nuestros ejércitos, en que se muestra su ingenio y erudición y, singularmente, en los artificios de fuego y ciencia de la artillería, donde en medio de su espantosa furia se reconoce el arte y el entendimiento discurre” (ff. 6v-7r).

17. De ahora en adelante, cuando hallemos coincidencias dignas de mención con el volumen de Herrera y Tordesillas o el tratado de Escalante, las reproduciremos a pie de página.
18. En cambio, con la *Historia de Portugal* en la mano se podría concluir la relación de naves de nuestra comedia: “[...] y estando a punto las dos galeazas y doze galeras que avian de yr a la jornada [...] y treynta naves gruesas” (Herrera y Tordesillas f. 192r). En los *Diálogos de arte militar*, las cuentas se aproximan mucho más a los números ofrecidos por Lope: “Dos galeaças, [...] doze galeras, [...] tres galeones de su Magestad [...] dos galeones del Marqués, [...] ocho Patages y quinze Pinacas [...], quatro patages, [...], catorze caravelas, [...] siete barcas chatas (ff. 172v-173v). Incluso si sumamos todas las naves, desglosadas aquí por su procedencia, alcanzaríamos las treinta naos de *El galán escarmentado*: “Treze naves de la Provincia de Guipúscoa, [...] Siete naves Arragocesas [...] Quatro naves Venecianas [...] Una nave Neapolitana [...] Dos naves Ginovesas [...] Tres naves Catalanas” (f. 173r).
19. La revista de la infantería, dividida en tercios y capitanes, así como otros documentos de gran interés sobre aquella jornada (cartas, diarios, instrucciones reales, etc.) se encuentran recopilados gracias al generoso esfuerzo de Cesáreo Fernández Duro, en el que sigue siendo el estudio más completo hasta la fecha.
20. Si bien un aventurero y un soldado particular no eran exactamente la misma cosa, ambos vocablos podían intercambiarse como sinónimos, pues todo aventurero había recibido al menos una distinción o ‘ventaja’ a lo largo de su carrera, y, por ende, era también un particular. No a la inversa. El aventurero era cualquier hombre, normalmente un hidalgo o caballero de méritos probados, que se alistaba de manera voluntaria y sin sueldo para una jornada concreta. No quedaban inscritos en ninguna unidad, por lo que era costumbre que formaran parte del séquito del capitán general: “Existían también los aventureros, personas de cierto rango que se unían al ejército para una campaña o incluso una misión determinada.

Entre éstos podía haber capitanes a cuyas compañías se les había asignado un papel pasivo en la una o en la otra y que pedían permiso para dejar temporalmente sus unidades a fin de incorporarse a título individual a las operaciones” (Albi de la Cuesta 75). Es común a su vez la confusión con la figura del “entretenido”.

21. No exactamente. Escalante se aleja un poco del licenciado en la narración de este episodio, pues el Marqués permite descansar al ejército durante toda la noche: “[...] que otro día de mañana se levantara nuestro ejército y marchase la buelta de la ciudad de Angra, a ganar los fuertes, y el puerto y baxeles, que en él avía de los enemigos, dando orden al capitán Medrano que fuese luego de mañana con las galeras de su cargo a tomar la boca del puerto” (f. 187).
22. Como curiosidad, a pesar de su clara voluntad de agradar en la corte, Herrera y Tordesillas humaniza la valentía del Marqués a “dos cuerpos de galera” (f. 197r). En cambio, en los *Diálogos* el heroísmo de don Álvaro permanece incólume: “[...] llegando al alva del día con la mayor gallardía y ánimo que jamás se vio en ningún general, poniéndose un cuerpo de galera de los fuertes, de donde le tiraron a cavallero muchos cañonazos y arcabuzazos” (f. 182r).
23. Hasta el último de los nombres ofrecidos por Lope –y muchos más– se pueden encontrar en la obra de Mosquera de Figueroa, que los recoge en una lista dilatadísima (ff. 61r-62v). No lo consideramos como una prueba de copia porque creemos lógico, incluso conveniente, que el poeta madrileño necesitara recurrir a una fuente escrita para no olvidar a ninguno de aquellos esforzados capitanes.
24. En la *Historia de Portugal*, el cronista de Cuéllar nos descubre otro percalce acaecido a la salida: “[...] y también otra [nave] que navegando quebró el timón” (f. 192v).
25. Hemos tenido que subsanar un claro error de transcripción en el v. 128.
26. En realidad, ni siquiera Nebrija o Covarrubias recogen ‘cachopo’, aunque fuera una voz documentada a principios del siglo XV, como demuestra Joan Corominas.
27. “Lo más curioso de todo es que, aunque ni los lexicólogos portugueses ni los españoles apenas lo hayan advertido, el hoy perdido *cachopo* tuvo en una amplia zona del español, por lo menos desde el Renacimiento, una existencia real. Y la tuvo sobre todo con el sentido de «niño, mozo, muchacho, criado», así la *Crónica de D. Pedro Niño*: «Que lo daría de lo llano

de el hacha e que le diría, *Castigote cachopo*». Y Diego de Guadix dice que «*Cachopo* llaman en España y Portugal a lo que en Castilla *muchacho*». B. de Valbuena comenta que «había un sacristán, gran siervo de Dios. Tenía dos *cachopos* para llevar los ciriales y otros ejercicios de sacristía» (Pariente 202).

28. En los *Diálogos*, leemos: “En saliendo la Armada, del río de Lisboa topó en los Cachopos, que son unos baxíos enfrente del castillo de Sangian [San Julião], la nave en que yva la compañía de Don Miguel de Cardona, y assí lo fue forçado quedarse” (f. 175r). Asimismo, el cronista de Cuéllar menciona aquel contratiempo muy de pasada, sin dar apenas detalles: “[...] y al salir de la Barra por aver tocado una nave en tierra fue necesario que se quedasse” (f. 192r).
29. *El galán escarmentado* no se publicó en ninguna de las veinticinco *Partes de comedias* de Lope.
30. Véase el trabajo de Porras Gil sobre los diferentes proyectos que se idearon a lo largo del siglo XVI para fortificar la desembocadura del Tajo, que incluían un baluarte artillado en la zona de los cachopos.

Obras citadas

- Albi de la Cuesta, Julio. *De Pavía a Rocroi: los tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Balkan Editores, 2005.
- Alonso, Dámaso. “Los cachopos de Lisboa (en Góngora y Lope)”. *Obras completas*. Vol. 4. Madrid: Gredos, 1982. 303-10.
- Arce, Francisco de. *Fiestas reales en Lisboa desde que el rey nuestro señor entró, hasta que salió con una loa al príncipe nuestro señor que toca a la jornada*. Ed. Antonio Pérez Gómez. Valencia: La fonte que mana y corre, 1956.
- Blecua, Alberto. “De la *Razón de amor* a un *Sueño* anónimo del siglo XVI”. *Signos viejos y nuevos: estudios de historia literaria*. Barcelona: Crítica, 2006. 135-55.
- Carreño, Antonio. “Los mitos del yo lírico: *Rimas* (1609) de Lope de Vega”. *Edad de Oro* 14 (1995): 55-72.
- . “De mi vida, Amarilis, os he escrito/lo que nunca pensé”. *Anuario Lope de Vega* 2 (1996): 25-44.

- . “‘Que érades vos lo más sutil del mundo’: de Burguillos (Lope) y Quevedo”. *Calíope* 8.2 (2002): 25-50.
- La ciencia y la técnica en la época de Cervantes: textos e imágenes*. Coord. Mariano Quirós García. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005 [CD].
- Decio, Francisco. *Colloquium cui titulis Paedapechthia*. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536.
- Escalante, Bernardino de. *Diálogos del arte militar*. Ed. facsímil. Salamanca: Ayuntamiento de Laredo / Universidad de Cantabria, 1992.
- Fernández Duro, Cesáreo. *La conquista de las Azores en 1583*. Madrid: Estudio Tipográfico, “Sucesores de Rivadeneyra”, 1886.
- Fernández García, Matías. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su Archivo*. Madrid: Caparrós Editores, 1995.
- Ferrer Valls, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993.
- García Mercadal, José, ed. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1952-1962.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Herrera y Tordesillas, Antonio de. *Cinco libros de Antonio de Herrera de la Historia de Portugal y conquista de las islas Azores en los años de 1582 y 1583*. Madrid: Pedro Madrigal, 1591.
- Manso Porto, Carmen. *Cartografía histórica portuguesa. Catálogo de manuscritos (siglos XVII-XVIII)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Mosquera de Figueroa, Cristóbal. *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornada de las islas de los Azores*. Madrid: Luis Sánchez, 1596.
- Pariente, Ángel. “La etimología de *cachopo*”. *Revista de Filología Española* 61.1 (1981): 199-224.
- Porrás Gil, María Concepción. “Francisco de Holanda: propuestas para la defensa de Portugal en el siglo XVI”. *II Encontro Internacional Relações Portugal-Espanha. Uma História paralela, um destino comum? Zamora, 7 e 8 de Julho de 2000*. Oporto: CEPESE, 2002. 161-78.
- Rausell Guillot, Helena. “Armas y letras: la educación de la nobleza en un coloquio valenciano del siglo XVI”. *La Universitat de València i l'Humanisme: Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món*.

GONZÁLEZ-BARRERA. ¿FUE LOPE UN POETA SOLDADO?

- Eds. Ferran Grau Codina, Xavier Gómez Font, Jordi Pérez Durà y José María Estellés González. Valencia: Universidad de Valencia, 2000. 575-79.
- Rozas, Juan Manuel. "Burguillos como heterónimo de Lope". *Edad de Oro* 4 (1985): 139-63.
- Sánchez-Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis Books, 2006.
- Schevill, Rudolph. "Lope de Vega and the Year 1588". *Hispanic Review* 9.1 (1941): 65-78.
- Torres, Isabel. "Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 273-88.
- Varga, Suzanne. *Lope de Vega*. París: Fayard, 2002.
- Vega, Lope de. *Servir a señor discreto*. Ed. Frida Weber de Kurlat. Madrid: Castalia, 1975.
- . *El galán escarmentado. Comedias de Lope de Vega*. Vol. 3. Eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1993. 787-883.
- . *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *La bella malmaridada o la cortesana*. Ed. Christian Andrés. Madrid: Castalia, 2001.
- . *La hermosura de Angélica*. Ed. Marcella Trambaioli. Madrid/Fránkfort am Main: Iberoamericana Vervuert, 2005.
- . *Poesía*. Vol. 4. Ed. Antonio Carreño. Biblioteca Castro. Madrid: Turner, 2005.
- Weiger, John. "Lope's Role in the Lope de Vega Myth". *Hispania* 63 (1980): 658-65.

Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica en dos cuentos de Julio Cortázar

EUGENIA HOUVENAGHEL
AAGJE MONBALLIEU

Vakgroep Romaanse Talen adh Frans (SPAANS)
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte. Universiteit Gent
Blandijnberg 2. 9000 Gante. Bélgica
Eugenia.Houvenaghel@ugent.be
aagje.monballieu@ugent.be

RECIBIDO: MARZO DE 2008
ACEPTADO: ABRIL DE 2008

Dentro del marco más amplio del examen del transfondo mitológico grecorromano de la narrativa de Cortázar que estamos preparando, queremos poner de manifiesto el patrón arquetípico que predomina en “Ciao, Verona” –cuento inédito que sólo últimamente ha sido publicado en *Babelia*– y en “Circe” (*Bestiario* 1951). De estos relatos, el último pertenece a la etapa fantástica del primer Cortázar, mientras que el primero se ha escrito en una época posterior, en la que el autor también se compromete políticamente.

El punto de partida de nuestro estudio es el paratexto del cuento “Circe” de Julio Cortázar, cuyo título refiere a la Circe de la *Odisea*, mientras que el epígrafe refiere a *the Siren*.¹ Evocando en la antesala del cuento a dos *mujeres mortíferas* cuyos orígenes se remontan a la mitología clásica, Cortázar anuncia con insistencia que su cuento se inscribe en la tradición rica y variada de la *femme fatale*. En el caso del relato “Ciao, Verona”, el punto de partida de nuestro análisis es también un lugar estratégico del cuento: en el *incipit* del relato aparece de modo significativo la protagonista del cuento, Lamia, cuyo nombre refiere a la criatura cruel y monstruosa de la mitología clásica que tiene mucho en común con el arquetipo de la *mujer fatal* y cuya historia es más conocida en la versión de Keats (*Lamia and other poems* 1820). Partiendo del punto de vista que la función principal del paratexto y del *incipit* es orientar la lectura en una

determinada dirección, nos proponemos seguir y explorar la pista de lectura anticipada en dichos lugares estratégicos de los relatos.

Además de las referencias explícitas a la tradición de la *mujer fatal* en lugares orientadores de ambos relatos, los apellidos de las respectivas protagonistas de los cuentos contienen otra clave de lectura que nos incita a establecer un vínculo entre ambos relatos. El apellido Maraini, de la protagonista de “Ciao, Verona”, guarda cierto parecido con el de la protagonista de “Circe”, que se llama Mañara. En ambos casos, el apellido evoca la araña, uno de los símbolos más conocidos de la *mujer mortífera*.² O sea que, por medio de la elección del apellido “Maraini”, Cortázar establece una relación intertextual entre “Ciao, Verona” y “Circe”, dos relatos suyos protagonizados por un personaje que se vincula con el arquetipo de la *mujer mortífera*.

Las imágenes de la feminidad maléfica, lo veremos, están omnipresentes en ambos relatos de Cortázar e invitan a ser confrontadas con el arquetipo de la *mujer fatal*. A través del análisis arquetípico, pues, de los textos y paratextos de “Ciao Verona” y “Circe”, es nuestra intención formular una respuesta a las preguntas siguientes: ¿Cuál es la función de la tradición del arquetipo en “Ciao, Verona” y “Circe”? ¿qué lugar ocupan los personajes femeninos creados por Cortázar y las mujeres históricas evocadas por el autor dentro del marco de dicha tradición?, ¿qué imagen construye Cortázar sobre la tradición de la *mujer fatal* a través de estos relatos?, y finalmente, ¿corroboran sus personajes las ideas tradicionales sobre la *mujer fatal* o reactualizan dicha tradición? Antes de contestar estos interrogantes, queremos explicar brevemente en qué consiste el arquetipo de la *mujer mortífera*.

El arquetipo de la *mujer fatal*, que existe en –prácticamente– todas las culturas, renace en el romanticismo de la segunda mitad del siglo XIX, para florecer particularmente en el arte de comienzos del siglo XX.³ La vulgarización del arquetipo se puede entender dentro del marco de la inclinación artística de aquella época por lo decadente, prohibido, sensual y morboso. También se explica la popularización del arquetipo en la cultura finisecular como una reacción al cambio de roles de la mujer y a los movimientos feministas en aquella época. Cuando se explora este arquetipo, sin embargo, se comprueba que sus orígenes se remontan a las mitologías clásica y bíblica. Los mitos y las creencias acerca de las mujeres mortíferas se vienen desarrollando desde la antigüedad.⁴

Generalmente, el arquetipo de la *mujer mortífera* o amante estéril –en oposición al arquetipo de la mujer natural (madre, esposa)– consta de dos ele-

mentos, que cada uno se construyen sobre la base de una dualidad irreconciliable. En primer lugar, conviene citar la oposición entre la belleza y la crueldad de la mujer, y en segundo lugar, el contraste entre la poderosa mujer dominante y la víctima masculina indefensa.

Por un lado, la *mujer fatal* es fascinante y destructiva a la vez. Resalta la discrepancia entre su belleza física irresistible, por un lado, y su crueldad innata, por otro, que conduce intencionadamente a la muerte de sus víctimas. La combinación de dichas características opuestas está muy presente en su representación simbólica: el cabello, por ejemplo, el símbolo más fuerte y recurrente de la seducción y la sexualidad femeninas, representa al mismo tiempo la muerte. La atracción física –sexual– de la mujer, se convierte en un arma⁵ para dominar y matar.

En las historias sobre la *mujer mortífera*, los hombres víctimas son personajes pasivos, quienes, por lo general,⁶ se limitan a sufrir las consecuencias de la belleza y atracción sexual de la *mujer mortífera*. Sin embargo, no podemos caer en la trampa de subestimar la importancia del papel de los hombres en dichos relatos. El propio arquetipo de la mujer maléfica es una creación masculina: el miedo del hombre por los poderes de la mujer parece constituir el núcleo subconsciente de la tradición de la *mujer fatal*. Se trata en efecto de un arquetipo que representa a la mujer –que desafía un sistema de valores dominado por el hombre– como amenaza al universo masculino supuestamente estable.

Nos preguntaremos, pues, cómo están presentes en “Circe” y “Ciao, Verona” ambas dualidades del arquetipo (atracción sexual/destrucción; supremacía femenina/inferioridad masculina), tanto al nivel del paratexto como en el propio texto.

1. LAS MUJERES FATALES DEL PARATEXTO

1.1 *Circe y the Siren*

El paratexto de “Circe”, primero, es doble: consta de un título breve, que refiere a la bruja de la *Odisea*, y un epígrafe más largo que proviene del poema *The Orchard-Pit* (1869) de Dante Gabriel Rossetti.

El dulzor femenino de Circe, una de las *femmes fatales* de la *Odisea*, proviene de la belleza física, la voz, las labores y el arte culinario (X, 220-22, 234-36). Como suele ocurrir en el caso de la *mujer mortífera*, la dulzura y belleza de estos elementos son una máscara que disimula su carácter verdadero, que es

maléfico. El narrador de la *Odisea* advierte al lector de que Circe está “planeando maldades en su corazón” (X, 317) y le concede otro epíteto significativo: “la de muchos brebajes” (X, 276). Efectivamente, la anfitriona que invita a Ulises y los tripulantes les ofrece una comida dulce pero envenenada. Lo dulce de la miel, que se asocia con la felicidad y lo erótico (Lupton 35) disimula los “brebajes maléficos” (X, 234-36) añadidos a esta comida. Circe provoca la caída de los hombres de Ulises: después de haber comido el plato hechizado, se transforman en cerdos.

A pesar de sus poderes mágicos, Circe no consigue envenenar a su víctima principal, Ulises, porque el héroe también dispone de ayuda mágica y divina, al haber recibido el antídoto *moly* de Hermes. Concluyendo sobre las relaciones entre Circe y Ulises, el héroe se puede considerar como el prototipo hombre viril de la antigüedad clásica que –gracias a Hermes– no se deja encantar ni humillar por la pócima venenosa de Circe. El héroe ataca a la hechicera sorprendida (X, 321-23) y consigue la libertad de sus tripulantes (X, 383-96). A pesar de la victoria final del antagonista masculino, su tripulación es dominada, transformada y humillada por la diosa y el propio Ulises se queda largo tiempo en la isla Eea como su amante.

Pasamos ahora al epígrafe de Rossetti: “And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet, and saw the dead white faces that welcomed me in the pit” (64). Igual que Circe, *the Siren*, el personaje femenino de Rossetti a la que se refiere en el epígrafe (“her mouth”), es una *mujer mortífera*. Ningún hombre puede resistir la atracción fatal de la belleza, el canto y la manzana venenosa de esta “fair golden-haired woman”. Sin embargo, las consecuencias son funestas: una vez seducido por ella, su víctima masculina toma un bocado de la manzana que le ofrece y muere en el pozo debajo del árbol.

The Siren es un personaje misceláneo que combina los rasgos de tres *femmes fatales* de la antigua tradición literaria occidental, que son la Eva del Génesis, las sirenas de la *Odisea*⁷ y la diosa Diana de la mitología clásica. El dulzor de ambos elementos –la voz y el alimento– enmascara su verdadero carácter venenoso y mortal. A diferencia de Circe, a la protagonista maléfica de Rossetti no se le atribuyen fuerzas mágicas concretas. Las relaciones de *the Siren* con la brujería y con la muerte no se basan en hechos o testimonios concretos, sino en un miedo irracional, que se basa en rumores vagos, presentimientos e historias inverificadas. El narrador anónimo de *The Orchard-Pit* no suminis-

tra detalles sobre cómo *the Siren* mata a los hombres, pero sí declara de modo misterioso que ella causa la desaparición definitiva del hombre que se aproxima a ella: “No man sees the woman but once, and then no other is near; and no one sees that man again” (608).

Aparte de los procedimientos que acabamos de enumerar, el recurso central de la historia de Rosetti que permite que se describan cosas sobrenaturales como si fueran vividas realmente, es el sueño, que sirve de marco a esta historia onírica. El protagonista anónimo, que también es el narrador del relato, cuenta que siempre tiene el mismo sueño de un valle de manzanos. En el manzano más grande está una mujer rubia y bonita, *the Siren*, que canta y que tiene una manzana en la mano. Él la acepta y *the Siren* le da un beso. Cuando el hombre toma un bocado de la manzana, se cae en el pozo y ve las caras blancas de los muertos. En este momento se despierta, con muchísimo miedo, proyectando el sueño en la vida real e interpretándolo como un presagio de su muerte inminente, causada por la *mujer mortífera*. El narrador es pues una víctima indefensa muerta de miedo, un miedo irracional e inspirado por elementos inverificados y oníricos.

1.2 Vally de Renée Vivien

El epígrafe del cuento “Ciao, Verona” de Cortázar,⁸ consta de un fragmento de unos diez renglones de la novela *Une femme m'apparut...* (1904) de Renée Vivien (1877-1909). Más precisamente, el texto citado proviene de un diálogo del último capítulo de la obra, en el que Vally habla con otro personaje anónimo, diciéndole que su relación amorosa nunca pudo ser, porque no quiso dominarla. La relación imposible entre Vally y dicho personaje está caracterizada, pues, en términos de poder. El lector de la novela de Vivien sabe que se trata de una relación sexual entre dos mujeres.

A Vally, la podemos considerar como una verdadera *mujer fatal*, cuyo físico atractivo esconde un carácter cruel y malvado. En cuanto a su belleza, la narradora, enamorada de ella, la describe varias veces como una mujer atractiva. En estas descripciones llaman la atención los cabellos bonitos de Vally, sus ojos atractivos pero fríos, y su boca sensual que también esconde algún peligro. Llama la atención la presencia de la falsedad de Vally: su rubor es falso y sus labios ya se asocian con la mentira. Aunque la narradora se da cuenta de lo peligroso y lo falso que es Vally, admite que, sin embargo, no la puede resistir. Dice que “el encanto del peligro que ella irradia me atrae inexorable-

mente” (I.3). En realidad, muchos –tanto las mujeres como los hombres– se sienten atraídos por Vally, quien, como una verdadera mujer del mundo, viaja mucho y dispone de un amplio círculo de amigos.

A continuación, la crueldad de Vally no sólo se desprende de sus rasgos físicos, sino que se manifiesta sobre todo en su manera de tratar a los demás. A la narradora la trata como su esclava personal (IV.12), su caballero sirviente (V.25) o su perro guardián (XVI.54). Asimismo, la crueldad de Vally se enfatiza por la asociación con otras *mujeres fatales* del pasado, o por contrastarla con un modelo femenino positivo. De hecho, la narradora la llama su Lorelei (entre otros I.4, II.6 y XXI.69) o su “Madonna perversa de las capillas profanas” (XIII.42).

2. LAS PROTAGONISTAS: DELIA MAÑARA Y LAMIA MARAINI

2.1 *Delia Mañara, la protagonista de “Circe”*

2.1.0 Delia Mañara: Tibulo y la araña

No un personaje literario, sino una figura histórica aumenta el número de mujeres mortíferas incorporados en el cuento.⁹ A Delia, quien vive en el siglo I a.C. en Roma, se la conoce como la amante cruel de Tibulo, el poeta elegíaco romano.¹⁰ El primer libro de las *Elegías* trata dicha relación amorosa de Tibulo con Delia y dedica atención a la actitud cruel de Delia frente a los hombres que seduce: primero Delia rechaza a su marido para estar con Tibulo, después rechaza también a Tibulo para poder estar con otro amante.¹¹

A continuación, otra *mujer mortífera* es asimilada en el apellido “Mañara” de la protagonista de Cortázar. Los críticos han establecido la relación con la araña (Terramorsi 164) o con la “novia-araña” (Schmidt-Cruz 82),¹² pero no directamente con la versión norteamericana de la *mujer mortífera: spider woman* (“mujer araña”) del cine negro. Dentro de este contexto, conviene recalcar que Delia se asocia repetidamente con la araña, animal negativo que simboliza la feminidad fatal (Durand 115). Su madre dice, por ejemplo, que Delia “había jugado con arañas cuando chiquita” (66). Durand describe el método operativo del animal como sigue: “escondido en la oscuridad,¹³ feroz, ágil y atando sus presas por medio de un hilo mortal” (115).¹⁴ El arma principal de la araña –y de la *mujer fatal*– es el hilo (Durand 118). La protagonista de Cortázar trabaja con hilos y tejidos, y le muestra a Mario los proyectos de costura y bordado (68, 77) que le ocupan.

2.1.1. Delia y Circe

Delia, la protagonista de “Circe”, tiene mucho en común con la maga evocada en el título. Efectivamente, Delia –bella y rubia– aplica básicamente el mismo modo operativo que la diosa homérica: la del arte culinario en el cual la dulzura seduce y al mismo tiempo trae consigo el peligro. A Delia le gusta experimentar recetas: prepara bombones y licores sospechosos. Incluso los propios padres de Delia desconfían de los experimentos culinarios de su hija. El parecido con los brebajes mágicos preparados por Circe se refuerza cuando Delia describe de manera misteriosa y extensa la elaboración de sus bombones (69). Lo dulce de los bombones recuerda también la dulzura de la miel de las preparaciones de Circe.

Los sucesivos novios de Delia tienen que probar los productos preparados por la mujer. Igual que los platos de Circe, también los bombones aparentemente deliciosos disimulan un elemento maléfico que se relaciona con lo bestial. Si los tripulantes de Ulises se convierten en cerdos, leones y lobos después de haber comido el plato preparado por Circe, los bombones de Delia contienen trocitos crocantes que en realidad son cucarachas muertas (78-9). La cucaracha,¹⁵ aparte de ser una reminiscencia de la metamorfosis del hombre creado por Kafka, funciona como símbolo de lo asqueroso y de la intención maléfica de la mujer de humillar a sus víctimas y dominar completamente a Mario.¹⁶ Tanto Circe como Delia confrontan a sus víctimas masculinas con animales que simbolizan la humillación –cerdos o cucarachas–. En cuanto a los leones y los lobos de Circe, comprobamos que Delia tiene una relación estrecha con los gatos y con los perros. El perro que obedece a Delia¹⁷ puede interpretarse como un novio metamorfoseado, quizás Rolo, cuyo nombre viene de Rodolfo y significa etimológicamente *lobo (glorioso)*.

Si acabamos de explicar que Delia se parece mucho a Circe, también la reacción de Mario ante el peligro femenino tiene más en común con el héroe Ulises que con la víctima débil e indefensa de *the Siren*. La relación de éste con Delia evoluciona del enamoramiento a distancia al noviazgo oficial. En el cuento de Cortázar, Mario, al igual que Ulises,¹⁸ lucha contra las técnicas seductoras de la *femme fatale* y ambos héroes se resisten a caer en sus redes. Mario, aunque no dispone de la ayuda divina de Hermes, sospecha que el bombón contiene algo malo y no lo come (78-9). Su reacción violenta recuerda el carácter viril de los héroes clásicos tales como Ulises: furioso, Mario intenta estrangular a su novia, pero Delia sale con vida.

En cuanto al lugar de la acción, conviene destacar que el ambiente del cuento es ciudadano y moderno: se trata de uno de los cambios más relevantes si se compara con el mito homérico. Es de notar que ni el valle de *the Siren*, ni el ambiente paradisíaco de la isla de Circe se mantienen en el relato de Cortázar. Con los elementos de la naturaleza de las historias de Rossetti y Homero, contrastan una serie de componentes relacionados con la ciudad de Buenos Aires –muy presente en el cuento– que pertenecen a un ambiente muy alejado de las escenas en plena naturaleza en las que se mueven las *mujeres fatales* evocadas en el paratexto. Delia Mañara es una *mujer mortífera* urbana, que se mueve en las calles de una gran ciudad.

2.1.2 Delia y “the Siren”

Destacan también reminiscencias de la sirena en el cuento de Cortázar. Igual que *the Siren*, Delia es una mujer aislada: no es popular entre la gente (65), se la suele evitar, la gente le tiene miedo y esta mala fama se basa en las historias y los rumores que circulan. Se murmura, como en el caso de *the Siren*, que ha matado a sus dos novios (64). En el cuento de Cortázar, igual que en el texto de Rossetti, los rumores contribuyen al carácter mágico de Delia, quien no es una auténtica maga¹⁹ que dispone de poderes sobrenaturales. Sin embargo, a través de los ojos del narrador, algunas acciones de Delia adquieren un carácter casi mágico. Leemos, por ejemplo, que Delia es “demasiado lenta en sus gestos” (65),²⁰ o que “algo le decía a Mario que Delia iba a conseguir cosas maravillosas con los bombones” (71) o que “[Delia] hizo un gesto como para abrir una puertecita en el aire, un ademán casi mágico” (74). Vemos pues cómo el poder sugerente de los rumores que circulan entre la gente y el de las descripciones subjetivas e influenciadas por el miedo del narrador reemplazan el verdadero carácter mágico de la mujer y sus acciones que caracterizaba el mito de Circe.

Otro parecido con *the Siren* se relaciona con la omnipresencia de la muerte. Igual que en el valle de *the Siren*, todo lo que se aproxima a Delia muere: sus dos novios, Rolo y Héctor;²¹ el conejo, regalado por Héctor; el pez, regalado por la madre de Héctor; el gato con las astillas clavadas en los ojos. Además, el narrador dice que “De Delia quedab[a] [...] el aura de su respiración a medias en la muerte” (72). Como en el caso de *the Siren*, la muerte de dichos hombres y animales es misteriosa: no se explica pero sí se relaciona con la influencia maléfica de la mujer.

La música, una de las armas de seducción de la *mujer fatal* cortazariana, constituye una reminiscencia al canto irresistible de *the Siren* de Rossetti y de las sirenas homéricas. Delia toca maravillosamente el piano (71-2, 77) ; sus melodías de piano –que suelen encantarle a Mario– pueden interpretarse como una versión actualizada del canto femenino que hipnotiza a los varones y los conduce a la muerte.

2.2 *Lamia Maraini, la protagonista de “Ciao Verona”*

2.2.1 *Lamia Maraini*

Ya en el propio *incipit* del cuento de Cortázar está presente Lamia, una *femme fatale* de la tradición clásica. Más en concreto, se alude a dicha *mujer mortífera* por medio del nombre de la protagonista, Lamia Maraini: “Fue en Boston y en un hotel, con pastillas. Lamia Maraini, treinta y cuatro años” (2). Como veremos más adelante, el lector cómplice quedará sorprendido por el hecho de que la propia *mujer mortífera* legendaria, resulta ser muerta, y no su víctima.

Remontándonos a la tradición clásica, vemos que Lamia ya aparece por primera vez en las comedias *Las avispas* (422 a.C.) y *La paz* (421 a.C.) del dramaturgo griego Aristófanes (ca. 456-368 a.C.); en ambos casos, se trata de una alusión lúdica al personaje mitológico. Es sólo en los *scholia* de dichas comedias que se explica el propio mito de manera más detallada. En el *scholion* del verso 758 de *La paz*, leemos que Zeus estaba enamorado de Lamia, la hija de Belo y Libia. La llevó consigo a Italia, donde hizo el amor con ella. Hera, su esposa celosa, se enteró de esto y tomó venganza de Lamia, matando a sus hijos. Por envidia de las madres que sí tenían hijos, Lamia robó a sus niños y los mató.²² Hera, por su parte, no la dejó dormir nunca más, para que sufriera día y noche, hasta que Zeus tuviera lástima de su ex-amante. A Lamia, le dio ojos sueltos para que pudiera sacarlos, cuando quisiera dormir. Además, se dice que Zeus le otorgó la posibilidad de metamorfosearse en lo que deseara.

La recreación inglesa por Keats es sin lugar a dudas la versión más conocida del mito.²³ Más en particular, se trata del poema narrativo *Lamia* de 1820, para el cual Keats se inspiró –vía la *Anatomía de la meloncolía* (1621) de Robert Burton– en el mito tal como lo cuenta Flavio Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana* (ca. 220-230). En el cuarto libro de dicha biografía de Apolonio, Menipo Licio, un joven de Corinto, se deja seducir por una mujer atractiva que en realidad es una serpiente. Es sólo cuando se va a casar con ella que

el filósofo Apolonio interviene: le abre los ojos a Licio, desenmascarando a la mujer, a la que llama una “lamia”, una mujer-serpiente que se puede metamorfosear en cualquier figura. Después de esta revelación, Lamia desaparece y Licio muere de dolor. Resulta pues que tanto en el mito clásico como en la versión de Keats, Lamia es a la vez una mujer fascinante y destructiva.

Lamia Maraini, en el relato de Cortázar, se presenta como una mujer dominante o feminista: es muy independiente y emprendedora y se asocia con muchas actividades consideradas como masculinas. Es una mujer del mundo que viaja mucho, y no sólo para su trabajo como traductora, que fuma Chesterfields (5) y conduce un Porsche (2). Este carácter dominante se manifiesta también en sus relaciones amorosas. Es una lesbiana que desprecia abiertamente a los hombres –“para ti [Lamia] son todos iguales, [...] pero por desgracia él [Javier] entra exactamente en el molde de desprecio que les has definido para siempre” (4)– y que aproxima a las mujeres atractivas de manera muy directa: pone la mano en su hombro y les dice simplemente –y con éxito– “te deseo, ven” (6). Es obvio que la figura de Lamia desafía con arrogancia un sistema de valores dominados por el hombre y arruina, por su comportamiento, un universo masculino.

El segundo aspecto de la *femme fatale* que está presente en Lamia es su crueldad, que se manifiesta de diversas maneras en el cuento. En primer lugar, Lamia, que está caracterizada por Mireille como “ajena y sarcástica” (4), se burla muchas veces de la ingenuidad de sus víctimas, de las que Mireille es un ejemplo concreto. Además, Mireille también le reprocha a Lamia de manera explícita su crueldad y su visión demoníaca –“a veces una crueldad instantánea te lleva a superponer la irrisión al juicio, y nada ni nadie te haría cambiar esa visión demoníaca que es entonces la tuya” (2). La relación entre Lamia y Mireille está caracterizada como una relación de poder. Lamia la trata como si fuera su esclava. Otra señal de la crueldad de Lamia es que no presta atención a las cartas de su víctima. Este carácter cruel es enfatizado aun más por las comparaciones que establece Mireille entre ella y las fieras: compara a Lamia con una “gata mal despierta” (2) y se dirige a ella como a una “pantera de musgo” (5). Mireille también considera a las nuevas amantes de Lamia como su “presa del día” (7) y describe el proceso de seducción de las mujeres por Lamia como “halcón, festín, hartazgo” (2).

Pero en “Ciao, Verona”, no se trata de una relación amorosa entre dos personajes, sino que es uno más de tantos cuentos de Cortázar que contienen un triángulo amoroso.²⁴ Además, el relato no sólo contiene un triángulo amo-

roso –el triángulo Javier-Mireille-Lamia–, sino que también está presente un segundo triángulo de amor que existe entre Mireille, Lamia y “la que vivía en Boston” (2), y hasta un tercero entre Lamia, “la que vivía en Boston” y su presunta pareja.²⁵ Esta triple repetición del motivo del triángulo es subrayada por Mireille al final del cuento, cuando dice –aunque lo explica de otra manera– que “hay como un triple *ciao* en todo esto” (7). Además, la descripción de la escena adúltera de *La carcoma* de Bergman (*Beröringen*, 1971), refuerza los triángulos amorosos de los propios personajes del cuento.

2.2.2 Lamia, Mireille y Javier

Un elemento que sorprende dentro del marco de la tradición de la *mujer fatal* es que Mireille, la víctima (de Lamia) a la vez es *mujer fatal* (de Javier). Pues, aunque Mireille no es tan extravagante como Lamia, para Javier resulta ser una *mujer fatal*, lo cual se manifiesta de manera latente en el cuento pero sobre todo, más abiertamente, en el nivel onírico. Javier tiene una pesadilla en la que Mireille desempeña el papel de una verdadera *mujer mortífera* que lo humilla en presencia de otras mujeres. Javier soñaba que estaban juntos en la cama, que, por un cambio típico de los sueños, resultó encontrarse en una iglesia en Verona. El estar juntos en la cama en una iglesia, lo interpretó Javier como una especie de sacrilegio, sobre todo cuando entraron muchas mujeres en la iglesia que los estaban mirando. Al darse cuenta de la situación, Javier quiso irse lo más rápido posible, pero cuando quería avisar a Mireille:

le veía de lleno la cara, [yo, Javier] me daba cuenta de que no solamente lo sabía sino que era ella quien había orquestrado el sacrilegio, su manera de mirarme y de sonreír eran la prueba de que lo había hecho deliberadamente, que asistía con un gozo innominable al descubrimiento de las mujeres, a la alarma que ya debían haber dado. Sólo quedaba el frío horror de la pesadilla, tocar fondo y medir la traición, la trampa última. Casi innecesario que las mujeres hicieran señas de complicidad a Mireille, que ella riera y se levantara de la cama, caminara sin zapatos hasta reunirse con ellas y perderse tras la puerta. (6)

Es significativo lo que se desprende de la pesadilla sobre la verdadera cara de Mireille, porque ella también lo experimenta de la misma manera: le escribe a Lamia que quiere quitarse “la máscara Mireille mujer para que él y yo viéramos” (8).

mos al fin la verdadera cara de la mujer Mireille” (6). Además de este sueño con una Mireille tan cruel, al despertarse de la pesadilla, Javier se compara a sí mismo con una “bestia herida” (6), o sea que Mireille le parece ser una especie de animal salvaje del que él es la víctima. Lo sumiso del animal con el que se compara Javier también lo encontramos en la comparación que establece Mireille entre él y un perro fiel, describiéndole a Lamia la mirada de Javier como la “de perro bueno” (5).

2.2.3 “La que vivía en Boston”, la mujer fatal de Lamia

Se sugiere en el relato que la propia Lamia Maraini, *mujer fatal* por excelencia, también es la víctima de otra *femme fatale* y de esta manera reitera la unión de dos papeles contradictorios (víctima/agresora) en un solo personaje, igual que en el caso de Mireille. Además de la orientación lésbica de la *mujer fatal*, también la presencia de las dos caras en un solo personaje parece ser un rasgo distintivo de esta adaptación de la *mujer fatal* clásica por Cortázar. La clave de esta lectura reside en la razón por la cual Lamia se suicida “en un hotel, con pastillas” (2). ¿Por qué? Nos parece que aquí, otra vez, la clave se encuentra en el *incipit* del cuento, que también es su final. En el primer párrafo del relato, Cortázar describe las reacciones de las mujeres frente al suicidio de Lamia. En esta descripción hay un contraste inmenso entre lo que hace la mayoría de sus ex-amantes –“algunas mujeres lloraron en ciudades lejanas” (2)– y la reacción cruel de una sola persona a quien no le parece interesarle la muerte de Lamia: “la que vivía en Boston se fue esa noche a un night-club y lo pasó padre (así se lo dijo a una amiga mexicana)” (2). El hecho de que esta mujer, igual que Lamia, vive en Boston, que sale con amigas –¿será también lesbiana?– y que no tiene ningún sentimiento de duelo por su muerte, nos indica de manera bastante clara que ella es la *mujer fatal* bajo cuyo poder estaba Lamia, es decir, una *mujer fatal* superior a todas las demás. No disponemos de más información sobre esta *mujer mortífera*, pero nos parece ser la tarea del lector cómplice imaginársela.

2.2.4 Mujeres fatales lesbianas históricas evocadas en el cuento

Ahora que nos hemos centrado en las *femmes fatales* ficticias que se evocan en “Ciao, Verona” y que parecen reflejarse en un espejo, queremos completar nuestra exploración del texto deteniéndonos brevemente en el significado de

la presencia de cinco mujeres fatales históricas –es decir, perteneciendo a la realidad– en el relato. Se trata de mujeres fuertes e independientes, lesbianas o bisexuales, que vivían en los siglos XIX y XX.

El nombre de Renée Vivien (1877-1909), la primera de estas mujeres históricas reales, ya aparece en el epígrafe del cuento. A finales del siglo XIX, esta autora británica lesbiana, cuyo apodo era “Sappho 1900”,²⁶ se mudó de Londres a París donde llevaba una vida bohemia. Vivien, que era una mujer del mundo, tenía relaciones con varias mujeres, pero la más conocida fue su relación pasional y difícil con la dominante Natalie Clifford Barney, “la Amazona”, quien fue el modelo para Vally, la *mujer fatal* de *Une femme m'apparut...*

Pasando al propio cuento, comprobamos que también está presente George Sand (1804-1876), la novelista francesa a la que, según Javier, se asemeja Mireille: cuando la conversación gira sobre la pipa de Mireille, Javier le señala su “cómica enternecedora hermosa semejanza con George Sand” (5), gran fumadora de pipa. George Sand, como se sabe, era una mujer muy independiente que se vestía a menudo como un hombre. Aunque tenía varios amantes masculinos –tales como de Musset, Liszt y Chopin–, también tenía una relación íntima con la actriz Marie Dorval, lo que dio lugar a rumores sobre su supuesto lesbianismo.

Otra mujer independiente y lesbiana que aparece dos veces en el relato cortazariano es Marguerite Yourcenar (1903-1987), la autora francesa que fue la primera miembro de la Academia francesa. Escribió varias novelas sobre el amor homosexual entre hombres, tales como *Alexis* (1929) y *Memorias de Adriano* (1951),²⁷ y se mudó de Francia a Estados Unidos para vivir con su pareja norteamericana.

También Mireille y Eileen, los nombres propios de dos mujeres del cuento,²⁸ son nombres de *mujeres fatales* lesbianas conocidas. Mireille evoca la famosa Mireille Havet (1898-1932), poetisa y autora de un diario escandaloso y la novela *Carnaval* (1922), en la que relata cómo sufrió la relación amorosa difícil con Madeleine de Limur, otra *mujer fatal*. Havet era una mujer muy libre que murió ya a la edad de 34 años²⁹ a causa de tuberculosis y el uso de drogas duras.

Eileen –nombre de la esposa de Javier–, por otro lado, evoca a Eileen Gray (1878-1976), diseñadora y arquitecta irlandesa que vivió en París la mayor parte de su vida. Fue una mujer bisexual que tenía varias amantes, entre las que contamos asimismo a Natalie Clifford Barney, la autora con la que Renée Vivien también tuvo una relación.

Se comprueba entonces que a lo largo del cuento, Cortázar evoca a no menos de cinco *mujeres fatales* de la realidad. Más en particular, se trata de mujeres del mundo, muy independientes, lesbianas o bisexuales de las que muchas vivían en la París bohemia de principios del siglo veinte. En las relaciones de estas mujeres se nota que dos de ellas son la víctima de una misma *mujer fatal*: Natalie Clifford Barney, la Vally de Vivien. Parece ser una *femme fatale* superior cuyas víctimas, una tras una, sufren las consecuencias de su maldad.

3. CONCLUSIONES

Sobre la base de estos análisis, se comprueba que, sorprendentemente, en “Ciao, Verona”, Cortázar ha reelaborado en un contexto radicalmente diferente –en el cual el rol de la mujer se ha polemizado–, el mismo tema que ya había actualizado y urbanizado en “Circe”: el arquetipo clásico y popularizado en el siglo XIX de la *mujer fatal*.

En el cuento “Circe”, que está bastante cerca de los mitos clásicos sobre la *mujer fatal*, varios símbolos son, a pesar de ser actualizados y urbanizados, bastante reconocibles. Así, en “Circe”, la manzana de Eva y los platos ricos de Circe se convierten en los bombones y licores dulces de Delia. El canto de las sirenas se convierte, en este contexto modernizado del mito de la *mujer fatal*, en una melodía recurrente de piano. Los animales fieros que le obedecen a Circe se urbanizan y en el contexto ciudadano se convierten en perros y gatos. La relación de poder entre una mujer suprema –la *mujer fatal*– y varios hombres inferiores a ella se reproduce fielmente en este cuento, pero el espacio en la cual la seducción tiene lugar se ha banalizado y modernizado a la vez: no nos situamos en un valle fantástico, ni en una isla legendaria, sino en una ciudad normal, caracterizada por calles y casas. Es precisamente el contraste entre dicha situación reconocible, diaria de la ciudad, por un lado, y los poderes casi mágicos y mortales de la *femme fatale*, por otro, que crea el encanto fantástico de esta actualización realista del mito fantástico. Dentro de este contexto modernizado y urbanizado, finalmente, cabe perfectamente la versión moderna y urbana de la *mujer fatal*: la mujer Araña Mañara.

En “Ciao, Verona”, Cortázar no solo se aleja mucho más del arquetipo clásico de la *mujer fatal* sino que también complica el patrón original de las relaciones unívocas de la *mujer fatal* arquetípica. La confusión entre los dos sexos y el cambio de los roles parece ser la pauta que rige esta reescritura del arquetipo en este relato. Para empezar, las características primordiales de la

mujer fatal ya no son su atracción física y sus ocupaciones femeninas, como ocurre en el modelo clásico, sino sus actividades consideradas como masculinas y la arrogancia con la que se comporta como macho. La atracción de su cuerpo como invitación femenina al juego del amor se convierte en una breve orden casi militar, la cual se convierte en la suma expresión del poder y de la supremacía de esta nueva encarnación de la *mujer fatal*. Los elementos de la dulzura asociados tradicionalmente con la feminidad (los platos dulces, los bombones, los licores, el canto, la melodía de piano) desaparecen en esta versión y son sustituidos por elementos tradicionalmente asociados con la masculinidad (fumar cigarillos, viajar, conducir un Porsche). Dentro del mismo marco de la inversión de los roles tradicionales, dicha versión masculinizada de la *mujer fatal* que se ofrece en “Ciao, Verona” es una lesbiana que se interesa por víctimas femeninas. En esta segunda versión del arquetipo, Cortázar propone, pues, una versión sociológica del arquetipo en la que ponen en tela de juicio los roles tradicionales de los sexos en una nueva versión masculinizada de la *mujer fatal*. Al mismo tiempo, esta versión revolucionaria del arquetipo se remonta a los orígenes mismos del arquetipo de la *mujer fatal*, puesto que es la encarnación femenina del miedo subyacente de los varones frente a una figura que arruina un sistema de valores dominado por el hombre.

Cuando estudiamos más de cerca los personajes de los cuentos analizados, resulta que los podemos describir como simbióticos: se trata de personajes múltiples. Combinando las tradiciones antiguas y modernas, el nivel ficticio y el nivel histórico, los personajes de Cortázar de hecho son personajes contradictorios que salvan más de un abismo aparentemente infranqueable.

Pues no sólo por las ópticas distintas del arquetipo de la *mujer fatal*, Cortázar subraya que sus diferentes encarnaciones son a la vez las mismas y diferentes, a la vez eternas y nuevas, a la vez conocidas y sorprendentes. También la presencia multiplicada de las *mujeres fatales* en los cuentos y la construcción compleja de cada una entre ellas contribuye a reforzar la idea de una multitud de mujeres mortíferas que se unen en un solo personaje. Igual que las protagonistas de Rosetti y Vivien, citadas en los epígrafes, las *femmes fatales* de Cortázar son personajes misceláneos, para cuya construcción el autor ha seleccionado elementos de los relatos sobre *mujeres fatales* mitológicas, literarias y reales: Circe, *the Siren*, Delia y Diana en “Circe”; Vally, Lamia y las lesbianas reales famosas en “Ciao, Verona”.

Además, tanto en “Circe” como en “Ciao, Verona” hay elementos textuales que simbolizan la eterna repetición de las historias sobre la *femme fatale*.

En las dos últimas páginas de “Circe”, la luna, símbolo del eterno retorno, se menciona tres veces. En “Ciao, Verona”, la repetición de la trama, en la que por lo menos dos *mujeres fatales* son a la vez la víctima de otra mujer, contribuye a la creación circular del tiempo. También los motivos del espejo, el reflejo y el eco, y la reiteración llamativa del nombre “Lamia”, que contamos no más de treinta veces a lo largo del cuento, subrayan el eterno retorno de la *mujer fatal*.

Todos estos elementos recuerdan la descripción de Heráclito del tiempo –bien conocida por Cortázar³⁰– que no es lineal, sino que se debe entender como un círculo: todo suceso del universo ha ocurrido ya un millón de veces y la historia se repite en un eterno retorno. Heráclito defiende la tesis de la unidad armónica de los contrarios: lo uno es lo múltiple. Delia Mañara es a la vez Circe y *the Siren*; Lamia Maraini, Mireille y la mujer que vive en Boston son a la vez Lamia y Vally: son todas las *mujeres fatales*. Bajo esta perspectiva, aventuramos la hipótesis de que los personajes cortazarianos han sido contruidos para simbolizar el eterno retorno de la *mujer fatal*, que vuelve a aparecer en todos los tiempos y en todas las tradiciones, siendo a la vez la misma y diferente.

Notas

1. Personaje femenino de *The Orchard-Pit* por Rossetti, pintor y poeta inglés (1828-82) quien trabaja el tema de Lilith –o la *mujer fatal*– también en otras obras literarias (*A Sea Spell* de 1868) y en sus pinturas (*Lady Lilith* de 1863, 1864 y 1868).
2. Por su connotación negativa, la araña forma un símbolo muy concreto de la *mujer mortífera*: “[l’araignée] il est un animal négativement surdéterminé parce que caché dans le noir, féroce, agile, liant ses proies d’un lien mortel, et qui joue le rôle de la goule: l’araignée. [...]. Certes, l’élément phonétique joue un rôle dans le choix du symbole: araignée, *arachné*, est de sonorité voisine de *ananké*” (Durand 115).
3. Conviene evocar, en este contexto, *La Belle Dame sans Merci* (John Keats, 1819), Lorelei (personaje del folclore alemán, utilizado por H. Heine en 1823) y *Carmen* (P. Mérimée, 1845). Pensemos también en las presencias de la *mujer mortífera* en las obras de Oscar Wilde, Edvard Munch y

Gustav Klimt, entre otros.

4. Los ejemplos más antiguos de la mitología y la religión van desde la diosa sumeria Ishtar, hasta la tradición judía con Lilith (la primera esposa demoníaca de Adán) y la bíblica Dalila. En la tradición mitológica de los clásicos tenemos a Helena de Troya, Medea y Pandora.
5. El arquetipo que acabamos de describir guarda cierto parecido con el modelo de la bruja. Sin embargo, la *femme fatale* se distingue de su “hermana mayor” en lo que se relaciona con lo sobrenatural, que, estando siempre explícitamente presente en el caso de la bruja, no necesariamente aparece en el caso de la *mujer mortífera* (Wallace 4). Ahora bien, aunque hay mujeres fatales que disponen (o *parecen* disponer) de auténticos poderes sobrenaturales, para la mayoría de ellas, la fuerza proviene meramente de la atracción de su feminidad. *Parecen*, decimos, porque la dimensión sobrenatural de la *mujer fatal* se relaciona más con la instancia narradora de las historias –que suele ser masculina, y, por lo tanto, influenciada por el miedo ante el peligro femenino– que con el auténtico carácter mágico de los poderes de la *femme fatale*.
6. La actitud de la víctima varía: “The fatal woman of antiquity dealt, in most cases, with a stronger, more virile male than her nineteenth-century counterpart” (Wallace 5).
7. Más en concreto, en el texto de Rossetti se mezclan los motivos bíblicos de la mujer que provoca la caída del hombre por medio de una manzana y de la serpiente –que representa el demonio quien tienta y engaña a Eva–, con tres elementos de la *Odisea*, que son el nombre propio de la Sirena/*the Siren*, su canto irresistible y la muerte del hombre que la escucha.
8. Citémoslo: “–Tu n’a [*sic*] pas su me conquérir, prononça Vally, lentement–. Tu n’a [*sic*] eu ni la force, ni la patience, ni le courage de vaincre mon repliement hostile vis-à-vis de l’être qui veut me dominer. –Je ne l’ignore point, Vally. Je ne formule pas le plus légère reproche, la plus légère plainte. Je te garde l’inexprimable reconnaissance de m’avoir inspiré cet amour que je n’ai point su te faire partager” (Vivien 2).
9. Es de notar también que el arquetipo de la *mujer fatal* no es exclusivo del arte, sino que existen personajes históricos que se pueden considerar como mujeres fatales, de modo que el arquetipo de la *mujer mortífera* cruza la línea entre la ficción y la realidad. Pensemos, por ejemplo, en Clodia/“Lesbia” (95–50 a.C), la amante de Catulo, en Cleopatra (70–30

- a.C) y en Erzsébet Báthory, la “Condesa Sangrienta” (1560–1614), que según la leyenda utilizaba la sangre de sus jóvenes sirvientas para mantenerse joven. En la modernidad también se señalan mujeres en la vida real que corresponden al arquetipo de la *mujer mortífera*: la bailarina exótica y espía convicta Mata Hari (1876–1917) o Theda Bara (actriz estadounidense, cuyo pseudónimo es un anagrama de *Arab Death*, 1885–1955).
10. Terramorsi (165) lo relaciona con Delos, la isla griega pero el vínculo con la figura histórica tiene más sentido en el contexto de la tradición de la *mujer fatal*. Como señala Arcaz Pozo en su edición de Tibulo, etimológicamente, el nombre “Delia” sí remonta a Delos (83).
 11. Otra reminiscencia a la obra de Tibulo es el topo del *paraclausíthyon*, que está presente en la segunda elegía –en la que Tibulo lamenta ante la puerta de Delia que no lo deje entrar– y que reaparece en el cuento de Cortázar, porque Mario de vez en cuando también se encuentra delante de la puerta cerrada de Delia Mañara: “Entonces Mario se acercaba a la ventana de Delia y le tiraba una piedrita. A veces ella salía, a veces la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente y sin darle esperanzas” (65).
 12. Un segundo ejemplo de la asociación entre la *mujer fatal* y la araña en la obra de Cortázar, se encuentra en el poema “Las tejedoras” (*Salvo el crepúsculo*, 1984); ver Schmidt-Cruz 82.
 13. El narrador asocia a Delia con otro animal que se vincula directamente con el ámbito nocturno: las mariposas (66). En una entrevista, Cortázar explica el carácter morboso de las mariposas: “OP: El episodio de las mariposas me hizo pensar en Mauricio Babilonia [personaje de *Cien años de soledad* de G. García Márquez], cuya presencia es anunciada siempre por la aparición de mariposas amarillas. JC: Pero yo creo que debo haber pensado por mi parte (porque las mariposas de Mauricio Babilonia son diurnas) en el lado nocturno. Vos sabés que las mariposas están profundamente asociadas con la muerte” (Prego 184).
 14. Además, según Juárez, el apellido Mañara también puede establecer el vínculo entre Delia y el mito de Don Juan, porque “[...] algunas versiones que retoman el mito, llaman al personaje [de Don Juan] Mañara” (27). Delia sería una variante femenina de Don Juan porque ambos personajes se burlan de sus víctimas –ver “Delia se sonreía como burlándose” (69)– y porque en las dos historias está presente una “cena macabra” (Juárez 27).
 15. El propio Cortázar padecía la fobia de encontrar bichos en la comida y

- tenía que mirar cada bocado antes de comer. Ver las entrevistas por parte de González Bermejo (31-2) y de Prego (182-3).
16. Ver el ejemplo que da Lupton de lo asqueroso de la cucaracha en la comida: “Should that individual go even further in transgression, such as adding a few dead cockroaches to the meal, those observing may even find their disgust turning to nausea” (29). Y Lupton lo llama “an act of humiliation and contamination” (34). ¿Quizás es ésta la razón por la que sus novios anteriores se suicidaron: no simplemente el hecho humillante de haber comido una cucaracha los desesperaba, sino que se daban cuenta de que se iban a casar con un monstruo atractivo?
 17. “Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos” (65-6). La presencia del perro aquí no es gratuita: es una referencia intertextual al décimo canto de la *Odisea* de Homero. Efectivamente, los hombres metamorfoseados por Circe en leones y lobos, se comparan con perros domésticos: “Como cuando un rey sale del banquete y le rodean sus perros moviendo la cola –pues siempre lleva algo que calme sus impulsos–, así los lobos de poderosas uñas y los leones rodearon a mis compañeros, moviendo la cola” (X, 217-9).
 18. En este sentido, Mario recuerda al personaje Marius de *Les misérables* (Victor Hugo, 1862), un joven idealista quien va a las barricadas del socialismo para luchar por los derechos de los pobres. Es interesante notar que Marius se enamora de Cosette, representación del ángel romántico eterno, que se puede considerar como el polo opuesto de la *mujer fatal*.
 19. Recuérdese que la Maga también es el nombre de un personaje importante de *Rayuela* (1963).
 20. Ver la interpretación de Prego: “En ese cuento hay además una frase dicha al pasar que, sin embargo, transmite una carga sombría, siniestra, del personaje, de Delia. Es cuando se dice que era “fina, rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces)”. Esa referencia a la lentitud de sus gestos le da al lector la impresión de un ser que está casi fuera del tiempo, de que esta Circe de barrio es un personaje maléfico” (185).
 21. Más precisamente, Cortázar declara que ambos novios se suicidaron: “Y

- el final del cuento, cuando ella fabrica los bombones con cucarachas y los dos novios anteriores se suicidan porque han comido esos bombones y se han dado cuenta y el narrador se salva porque tiene la sospecha, abre el bombón y ve la cucaracha y se escapa, claro” (Prego 183).
22. Por eso, también las madres atemorizaban a sus niños diciéndoles que Lamia iba a buscarlos.
 23. El hecho de que fue Keats (1795-1821) quien reescribió el mito clásico no carece de importancia. Efectivamente, este poeta inglés es uno de los autores cuya obra más le atrae a Cortázar, quien tradujo algunas odas del poeta, *Vida y cartas de John Keats* de Lord Houghton (1955) y cuyo estudio de la obra keatsiana resultó finalmente en *Imagen de John Keats* (póst. 1995).
 24. Pensamos, por ejemplo, en “El ídolo de las Cícladas” (1956), “Todos los fuegos el fuego” (1966) y casi todas las relaciones amorosas de 62. *Modelo para armar* (1968).
 25. Por supuesto, hay un cuarto triángulo amoroso que es el entre Javier, su esposa Eileen y Mireille, pero a este triángulo no vamos a dedicar más atención.
 26. La poesía de Safo (ca. 612–ca. 560 a.C.) tuvo una gran influencia en Vivien y Clifford Barney: “they formed an intense psychic bond with Sappho and examined her work minutely for any suggestion upon which they could erect a modern Sapphism” (Jay 61). Además, Renée Vivien estudiaba el griego para poder leer a Safo en la lengua original.
 27. Cabe destacar que fue el propio Cortázar quien en 1955 tradujo las *Memorias de Adriano* en español.
 28. Lamia, el nombre de la tercera mujer, ya lo hemos comentado anteriormente.
 29. Curiosamente, Lamia Maraini, el personaje de Cortázar, también murió a esta edad.
 30. La filosofía de Heráclito está muy presente en los cuentos “Sobremesa” (1956) y “Todos los fuegos el fuego” (1966). Ya en 1939, Cortázar apuntó –en su propio ejemplar del estudio de Thibaudet (1920) dedicado a la poesía de Mallarmé– la siguiente observación en el margen de un pasaje relacionado con el eterno retorno: “la *teoría de los ciclos* (Heráclito)”. Además, coleccionaba ediciones y traducciones de los fragmentos heracliteanos. En su biblioteca personal disponía de cinco libros sobre el filósofo presocrático: Farré, Luis. *Heráclito: exposiciones y fragmentos*. Buenos Ai-

res: Aguilar, 1959. Wheelwright, Philip. *Heraclitus*. Princeton University Press, 1959. Brun, Jean. *Héraclite ou La philosophie de l'éternel retour*. Paris: Seghers, 1965. Bollack, Jean. *Héraclite ou La séparation*. Paris: Editions du Minuit, 1972. Heidegger, Martin. *Héraclite: séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*. Paris: Gallimard, 1973.

Obras citadas

- Cortázar, Julio. *Los relatos, 1. Ritos*. 4.^a ed. Madrid: Alianza, 2004.
- . “Ciao, Verona”. *Babelia* 3 nov. 2007: 1-7.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Poitiers: Bordas, 1992.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. México: Hermes, 1979.
- Homero. *The Odyssey, I*. Trad. A.T. Murray. Ed. G.P. Goold. 2.^a ed. Cambridge, MASS./ London: Harvard University Press, 1995.
- Homero. *Odisea*. Ed. José Luis Calvo. 16.^a ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- Jay, Karla. *The Amazon and the Page. Natalie Clifford Barney and Renée Vivien*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Juárez, Laura. “Tradición y ruptura: apuntes sobre el repertorio mítico en algunos relatos de Julio Cortázar”. *Julio Cortázar y el relato fantástico*. Ed. Mario Goloboff. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2002. 15-29.
- Lupton, Deborah. *Food, the Body and the Self*. London: Sage, 1996.
- Mimoso-Ruiz, Duarte. “Circé de Julio Cortázar”. *Revue de Littérature Comparée* 52 (1978): 60-73.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985.
- Rossetti, Dante Gabriel. *The works of Dante Gabriel Rossetti*. Ed. William Michael Rossetti. London: Ellis, 1911.
- Schmidt-Cruz, Cynthia. *Mothers, lovers and others: the short stories of Julio Cortázar*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2004.
- Terramorsi, Bernard. “Le discours mythique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar”. *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1986. 163-76.
- Tibulo. *Elegías*. Ed. y trad. Juan Luis Arcaz Pozo. Madrid: Alianza, 1994.

HOUVENAGHEL/MONBALLIEU. LA FEMINIDAD MALÉFICA EN CORTÁZAR

Vivien, Renée. *Une femme m'apparut*. Paris: Librairie Adolphe Lemerre, 1904.
Wallace, Albert Halan. *The fatal woman in French literature of the nineteenth century*. Chapel Hill, N.C.: University Press of North Carolina, 1960.

El Brasil imperial y la obra de un condenado a muerte: *Inconfidencia* (*El Aleijadinho*) de Abelardo Arias

LORENA ÁNGELA IVARS

Universidad Nacional de Cuyo
M5502J Mendoza, Argentina
lenaivars@yahoo.com.ar

RECIBIDO: OCTUBRE DE 2008
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2008

Abelardo Arias,¹ novelista argentino perteneciente a la llamada generación del 50-55 y escritor viajero, sintió una especial fascinación por Brasil desde la primera vez que, paso obligado para llegar a Europa, pisó su suelo en el año 1954; país dionisiaco que lo cautivó con sus claroscuros y su vivacidad, mezcla de macumba y de cristianismo. A partir de entonces, Brasil no sólo se convierte en un lugar de veraneo para el escritor, sino también en una deuda pendiente: la de recrear la exhuberancia y la riqueza de su cultura, de sus bailes y de su gente. Su homenaje a esta tierra se concreta en su segunda novela de corte histórico titulada *Inconfidencia* (*El Aleijadinho*), publicada en octubre de 1979, cuando el autor cuenta ya con 71 años y está en la etapa de madurez de su producción narrativa.

Arias elige el Brasil imperial de fines del siglo XVIII como cronotopo para su ficción, ámbito que dio a luz a ese extraño genio de la plástica que fue el mestizo Antonio Francisco Lisboa, más conocido como “el Aleijadinho”² –“el lisiadito”– apodo cariñoso que sus coetáneos le otorgaron debido a una extraña enfermedad degenerativa que los médicos no lograron identificar ni curar.³ Específicamente, el autor mendocino sitúa la trama en los últimos años de vida de este arquitecto y escultor *sui generis*, abarcando desde la rebelión de los Inconfidentes (frustrada sublevación de 1789 contra la reina doña María I

de Portugal), hasta su muerte ocurrida el 18 de noviembre de 1814; momento histórico de gran convulsión política y en el que se concreta la obra magna del escultor mulato: el acondicionamiento como montaña sagrada de la colina que conduce hasta el santuario del Bom Jesus de Matosinhos, en la ciudad de Congonhas do Campo. En ella, se reconstruye el itinerario de la redención de la humanidad, anunciada por los profetas y alcanzada mediante las etapas de la Pasión, según un esquema inventado en la Italia de comienzos del siglo XVI.⁴ Al recibir este encargo, el Aleijadinho se convertía en el heredero de una de las más asombrosas tradiciones del arte cristiano, la del “sacro monte” como se le llama en Italia, país donde fue inventada esta iconografía. Se trataba de adecuar una “montaña” (en realidad, un relieve) con un recorrido que permitiera visualizar las diferentes etapas de la Pasión de Cristo ofreciendo a los fieles la posibilidad de realizar un peregrinaje que sustituía el viaje a Tierra Santa, difícil, costoso y peligroso.

La monumental obra de Antonio Francisco Lisboa reúne un total de sesenta y seis imágenes religiosas esculpidas en madera, además de las doce que representan a los profetas, realizadas en piedra jabón.

El recorte histórico efectuado por Arias no es arbitrario. Dos razones lo llevan a elegir el breve espacio de tiempo en el que la vida del Aleijadinho se entrecruza con la lucha por la liberación de Brasil. En primer lugar, esos veinticinco años corresponden al período de mayor producción del magnífico escultor, cuya obra resume el desarrollo del arte barroco brasileño –estilo que, como es sabido, arraiga en América con una fuerza inusual y se convierte en el primer estilo americano (Bravo Lira 296)–; a la par que su origen mestizo y su labor artística sintetizan las tensiones, las contradicciones y el dinamismo de la sociedad colonial lusitana. En segundo lugar, la Rebelión de los Inconfidentes representa uno de los tantos movimientos de emancipación que, inspirados en la Independencia de los Estados Unidos, concibieron las incipientes repúblicas latinoamericanas en el siglo XIX. Estas son las razones por las cuales consideramos la novela un condensado microuniverso en el que el autor mendocino no sólo cifra su visión de la literatura y del arte, sino también de la problemática latinoamericana en general, reflexión común a los escritores de las últimas décadas del siglo XX, como señala María Antonia Zandanel:

Una de las marcas claramente distintiva de nuestra narrativa en la actualidad (...) es la constante recurrencia de nuestros narradores a los regis-

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

tros historiográficos que dan cuenta del pasado histórico de la América Latina con la intención de reescribir distintos segmentos de ese pasado, en una actitud dialogante e inquisitiva, nunca complaciente. (...) literatura siempre comprometida que visita los momentos señeros del pasado para buscar allí las causas o los males del presente. Negar ese pasado, reescribirlo o impugnarlo, constituye, a nuestro entender, un nuevo modo latinoamericano de exorcizar discursivamente los propios demonios. (13-17)⁵

Sin embargo, Arias no adopta una actitud paródica frente a los discursos historiográficos, ni pretende afincar esa imagen desencantada y tan habitual en la Nueva Novela Histórica –como la bautiza Seymour Menton– de una América bastarda, falta de identidad y desplazada con respecto al resto del mundo. Muy por el contrario, el autor mendocino define el sentir del hombre americano y su continuo debate por alcanzar la identidad cultural, en vistas al reconocimiento y a la estoica aceptación de su origen y de su destino.

Pese a la profundidad y a la originalidad con que Abelardo Arias aborda la temática del mestizaje cultural americano, y a los incuestionables méritos estilísticos, *Inconfidencia* es una obra poco estudiada por la crítica actual. No sucede así cuando es publicada, puesto que escritores reconocidos como Manuel Mujica Láinez y Abel Posse celebran la temática elegida y la maestría con que desarrolla los conflictos del inigualable escultor. Escribe Mujica Láinez en una dedicatoria: “El Paraíso 9 de noviembre de 1979. Querido Abelardo: Me gustó mucho el fragmento de tu libro sobre el Aleijadinho que leí en *La Nación*. ¡Qué tema! Te deseo la mejor suerte y te abrazo, Manucho”. Por su parte, Abel Posse escribe un magnífico artículo para *La Prensa*, titulado “Obra mayor por su tensión espiritual. *Inconfidencia (El Aleijadinho)* de Abelardo Arias”, en el que destaca la profundidad del mensaje del escritor mendocino: “La obra crece con toda la tensión de una silenciosa agonía, de un condenado a muerte que hasta el último instante de lucidez prefiere sembrar belleza y prestigiar la olvidada fe en la vida”.

Tampoco el país homenajeado estuvo ajeno a lo que esta novela representaba. En el año 1982 –coincidentemente con la segunda edición de la novela–, el estado de Minas Gerais le entrega al escritor la Orden del Mérito de la Inconfidencia,⁶ por su maestría en la recreación del ambiente, de los personajes y del conflicto epocal que esboza, haciéndola meritoria de figurar entre las novelas que mejor definen la complejidad histórico-social de ese suelo.

LA FICCIÓN Y EL DIÁLOGO CON LA HISTORIA

Fascinado por el hito histórico que representa la rebelión de los Inconfidentes y por la mezcla de fe religiosa y arte que encarna la obra del Aleijadinho, Arias permanece varios meses en Brasil, aprovechando el generoso ofrecimiento de su amigo el Dr. Rubens Franco, quien le presta su departamento en Río de Janeiro: “así pude consultar en la Biblioteca Nacional los cincuenta y cuatro libros, folletos y documentos que a él se refieren. En mis anuales *vagabundeos* rastree sus huellas y sus piedras. Viví la ciudad de Ouro Preto en la encantadora Posada del Chico Rey” (*Páginas seleccionadas...* 201). El escritor estudia exhaustivamente los textos historiográficos y concibe una obra que respeta el referente histórico hasta en sus mínimos detalles, sólo se permite “imaginar la forma” (Arias *Él, Juan...* 9) en que estos hechos acontecieron y la compleja carnadura de sus personajes, “por aquello que según Henry James es más importante la forma en que se presenta una vida que la clase de vida que haya sido” (*Él, Juan...* 9).

La obra, envuelta desde sus inicios en la atmósfera barroca –por momentos gótica– de aquel remoto Brasil imperial, comienza en el preciso instante en que una patrulla de soldados lleva engrillado a Tomás Antonio Gonzaga,⁷ uno de los poetas e intelectuales implicados en la rebelión de los Inconfidentes liderada por José Joaquim da Silva Xavier (conocido como Tiradentes).⁸ A partir de entonces, la novela se estructura siguiendo los avatares políticos, el enjuiciamiento y posterior condena de los Conjurados, hechos que son vivenciados desde la perspectiva de dos personajes: el escultor Francisco Lisboa, amigo de los inconfidentes –si bien no participó directamente en la rebelión por su condición de mulato–, y la bella María Joaquina Dorotea de Seixas, conocida en Vila Rica (actual Ouro Preto) con el nombre poético de Marília, tal como su prometido –el capturado poeta Gonzaga– la bautiza en sus versos.

Como es habitual en sus novelas históricas, la recreación del pasado se construye sobre la base de una estructura simbólica, en la que se entrecruzan múltiples ejes que complejizan su sentido. En este trabajo en particular, nos centraremos en tres de ellos: en primer lugar, la relación arte-redención, la cual establece un puente directo con la concepción de la literatura y con la poética del autor. En segundo lugar, la rebelión de los Inconfidentes como diálogo subrepticio con el referente del propio autor, es decir, la dictadura militar en la Argentina y la consecuente persecución de los intelectuales y jóvenes contrarios al régimen.⁹ Finalmente, el microuniverso barroco del Brasil imperial como símbolo de la compleja identidad latinoamericana.

ARTE Y RELIGIÓN

En el artículo que dedica a esta novela, Abel Posse señala: “Brasil, tierra feraz, aparece sobriamente descripta como ámbito de religiosidad, una de las vertientes que los novelistas latinoamericanos poco supieron reconocer en la realidad”. A esta tradición cristiana fuertemente arraigada como legado de la corona portuguesa, la secundan ciertos resabios de las costumbres africanas, que afloran por momentos y generan una confusa amalgama de religiosidad y superstición. Unión que no sólo se respira en la atmósfera creada magistralmente por el autor, sino que se cristaliza en la figura del protagonista. Pese a su profunda fe religiosa, como mestizo, el Aleijadinho no puede evitar la impronta pagana que lleva en la sangre como una marca indeleble, y que continuamente se infiltra en su arte. Su obra, por lo tanto, es reflejo de su propia hibridez y la de su tierra.

Esta condición dual lleva a Lisboa a cuestionarse sobre su identidad – “¿pero cuál era su verdadero color?” (*Inconfidência* 170)–, y cuál el lugar que ocupa en el mundo. Está a medio camino entre el mundo ordenado y reglamentado de los blancos (casi inaccesible para él, si no fuera por su condición de artista venerado) y el mundo de la pasión, de la macumba y la superchería africanas.

Paradójicamente, será su mayor dolor, su denigrante enfermedad, la que le ayude a encontrar su sitio en el orbe. En los últimos capítulos de la novela, cuando el artista se dispone a concretar su obra cúlmine, le es revelado su lugar en la procesión del Bom Jesus en Congonhas:

Ya sentía en ese ambiente en el cual el olor a podredumbre se mezclaba con el perfume del incienso, que él también era, y muy pronto lo sería más, un alejado, un mutilado como los otros. Ya estaba entre los suyos y el Bom Jesús tendría que fijarse en él. Ya habrían pasado todos los sanos, los que reclamaban naderías, penas de amor, y ahora le tocaba a ellos, los que se arrastraban, los últimos. (170)¹¹

Considerada un castigo bíblico –“esa palabra que no deseaba mencionar y que tanto aparecía en la Biblia” (14)–, su enfermedad se vuelve un acicate para la creación y, a la vez, el motivo de su perenne prisa, de su angustia: “Su vida se había transformado en una carrera entre la escultura y la muerte” (263).

Su padecimiento físico –“ese dolor que la mayoría de los leprosos no experimentaba” (146)–, se une al desconsuelo por el progresivo despojamiento de

toda posibilidad de felicidad: bastardo por nacimiento, sin acceso al calor de un hogar, ajeno a la amistad –lo más próximo a este sentimiento es su relación con Mauricio, su esclavo más antiguo y el mejor ayudante en su taller–, condenado a olvidar el profundo, aunque infructuoso, amor que siente por Marília, la prometida de Tomás Gonzaga, al saberse heredero “de lo peor de ambas razas”.¹² Sin embargo, el desamor, la enfermedad y su profundo sentimiento religioso se trasuntan en obra artística, en plástica plegaria, en deseo de redención.

LA PASIÓN BÍBLICA Y EL PATHOS DEL ESCULTOR

Desde el comienzo de la novela, el Aleijadinho es presentado como un hombre con una visión artístico-religiosa de todo lo que lo rodea. Como señala Abel Posse:

Una de las más altas líneas de tensión en la novela corre en torno de la correspondencia entre arte mayor y religiosidad. El gran artista tiende a fundar su obra alrededor de una *weltanschauung* o cosmovisión total y esta ambición lo acerca al mundo religioso y a la especulación metafísica.

Al tener negado el acceso a ciertos espacios propios de los blancos –ese mundo cuasi hermético y, por lo mismo, sumamente tentador–, su acercamiento a las demás personas está mediado por el arte, único ámbito en el que es apreciado y por el cual ha obtenido ciertas licencias.¹³ Antonio Lisboa, por lo tanto, no sólo crea, sino que vive, piensa y respira según los códigos del arte:

(...) él descubría o adivinaba en los cuerpos cosas que éstos ignoraban de sí mismos y, entonces, creía esculpirlos en piedra o madera. Pero no, todo quedaba en su cabeza o se transformaba en imágenes religiosas. (41)

Sin duda, el ejemplo más representativo de esta transformación de la realidad en arte, lo encontramos en su percepción del martirio de Tiradentes, autor intelectual de la revolución. Durante la procesión que lleva la cabeza del héroe decapitado en una jaula de hierro –semejando un “raro pájaro rojizo oscuro” (131)– a los fines de aleccionar al pueblo, la mente artística del Aleijadinho transforma el acto en un *Via Crucis* y a Tiradentes, en un mártir de la causa por la libertad. Muchos de los que allí estaban habían sido sus amigos, pero todos se transformaron en Judas por su cobardía:

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

De pronto, entre las caras que miraban la jaula de hierro y las de los soldados que la custodiaban, le pareció que le estaban surgiendo modelos para una Via Crucis que deseaba realizar, una Via Crucis que sí había imaginado y pensado, imágenes que se le ocurrían como ahora inesperadamente pero con una tremenda fuerza y necesidad de realizarlas; imágenes que se le antojaban seres vivientes (...). Allí estaban los centuriones, también los soldados de Caifás que prendieron a Cristo en el Monte de los Olivos. Le pareció que en la cara del gobernador podía descubrir también los rasgos de Poncio Pilatos o la de los sacerdotes del templo de Jerusalem. (134)

Por ello, cuando el personaje del abad del santuario de Matozinhos lo invita a participar de la procesión (aquella que le revelará al Aleijadinho su lugar en el mundo) y le propone la realización de los pasos de la Pasión, el escultor reacciona de este modo:

Lo miró pasmado de asombro, como si hubiese adivinado sus deseos más recónditos. Bullían en su memoria las imágenes de los soldados que había visto en la plaza, todo ese mundillo pendiente de la horrenda jaula de hierro y la cabeza del héroe. *De nuevo experimentó esa fuerza interior que lo sorprendía aún en sus más tristes momentos.* (141; el resaltado es nuestro)

El Aleijadinho se debate entre la belleza ideal a la que intenta acceder mediante su obra y la corrupción de su propia carne, “en la medida en que sus miembros comenzaban a atrofiarse como ramas secas” (171). De esta manera, la que presiente será su obra máxima, revela subrepticamente otra “pasión”: el *pathos* del propio escultor que ve diezmada su contextura física y teme no concluir sus esculturas. Sin embargo, crece gradualmente en su interior la certeza de ser artífice de lo que otro imagina (pese a la oposición estética con Borges, podemos ver en ello ciertas reminiscencias borgeanas). Convicción que lo lleva a cuestionar por qué Dios elegiría un cuerpo corrompido por la enfermedad, un instrumento defectuoso para una obra de proporciones tan sublimes.

La extrañeza que le generan sus creaciones una vez terminadas, ese sentimiento de que las cosas le son sugeridas por una Voluntad Superior lo predisponen a iniciar un proceso de paulatina reconvención de su espíritu, para volverse digno de alcanzar su medida de inmortalidad:

Debía acentuar en esa cara la expresión de bondad, la de comprender y perdonar en Judas no sólo al traidor, sino al resto de los hombres por los cuales habría de morir. Todo esto lo tenía que decir esa cara. ¿Qué haría él si alguno de sus discípulos lo traicionara? Estallaría enfurecido, nunca lo podría perdonar; pero él no era Jesús, no era Dios hecho hombre, sino un ser humano cargado hasta el máximo con las miserias de la vida. Y esto también tendría que notarse, en contraposición, en la imagen de Jesús. (181-82)

En la semipenumbra, “para que no lo vieran, siempre hacía sus visitas al amanecer o al oscurecer” (217), se estremeció al divisar:

(...) la cruz tendida en el suelo y Cristo en el momento de ser clavado en ella. Sintió que no era él quien había creado esas estatuas, esas figuras que parecían moverse y tener vida. Si hubiera podido habría pasado entre la soldadesca, e hincado para besar las manos y los pies y esas mejillas ensangrentadas; pero era imposible, desordenaría las figuras al arrastrarse por las losas. (221)

Este itinerario por la Pasión bíblica y la propia del escultor tiene su momento álgido durante la romería en la que los fieles ven por primera vez sus sesenta y seis esculturas de tamaño natural. En medio de la resolana, rodeado por la multitud de leprosos, indigentes y sanos que “le imploraban como si él pudiera interceder ante Dios” (224), tiene una visión de su próximo proyecto:

De golpe, entre la muchedumbre le pareció que se abría una gran escalinata de dos brazos que subía hasta el atrio de la iglesia y ordenaba y organizaba a las personas que llegaban o salían. Unas grandes escalinatas y, en cada una de sus esquinas, vio que se levantaban esculturas que brillaban bajo el sol. Unas estatuas de piedra más altas que los hombres, unas estatuas que se erguían imperiosas y les señalaban una ruta, una dirección (...). Quiso alzarse para ver mejor lo que deslumbraba en medio de la resolana. *Las conocía las había visto en alguna parte con sus grandes tocas y mitras.* (...) más que figuras ya serían nombres luminosos, y no sabía por qué los había elegido entre los otros profetas. Repitió una y otra vez los nombres *como si alguien se los dictara.* (...) ¡Que ya he visto a los profetas! ¡Los he visto en el atrio! (226-28; el resaltado es nuestro)

Una nueva carrera contra el tiempo le es impuesta, ya que sólo Dios sabía la medida. En este tramo final de su obra, comienza la redención del artista. Con la talla del primer profeta, Habacuc, presenciamos una especie de bautismo “de piedra” del escultor: “El polvo y las piedrecillas gris azulado que saltaban le iban cubriendo poco a poco la cara, la cabeza y el cuerpo. Era una nueva especie de bautismo” (255). A partir de entonces, cada uno de los doce profetas elegidos le revela una verdad de su propia vida: “(...) lo que más lo acercaba a Habacuc eran estas palabras: ‘pudrición se entró en mis huesos y en mi asiento me estremecí; si bien estaré quieto en el día de la angustia’” (253). Paralelamente, aspectos inherentes a los integrantes de la fallida sublevación se fijan en la piedra, como un modo de eternizar el espíritu de la rebelión;¹⁴ tema que desarrollaremos en el apartado siguiente.

La muerte de Mauricio, su más fiel sirviente, lo acerca a otro profeta, Jeremías “el de las largas lamentaciones”. Lloraría a su amigo silenciosamente, sin lágrimas –también esto le había arrebatado la cruel enfermedad–, mediante un llanto hecho piedra que trascendería el tiempo y el espacio: “podría llorar y lamentarse en la piedra blanda y su estatua quedaría como una plegaria. Y Dios tendría que escuchar sus plegarias de piedra y de madera” (276).

Ya en la etapa final de su obra, al concluir el último de los profetas, Baruc, su angustia crece. Nada podía ser más terrible que quedarse sin sueños, sin proyectos. Finalizar sus esculturas era en cierto modo abandonarlas, dejarlas a disposición de la gente para que las juzgara, “y hasta no faltaría quien las golpeará o destrozara; todo era posible, pero quizá lo más tremendo y desolado era darlas por terminadas, definitivamente” (295).

Con el ruido de los andamiajes al caer y las empalizadas que ocultaban la inmensa obra, el Aleijadinho siente que personas muy amadas por él han sido desnudadas en público: había demasiada vida encerrada, tallada en la piedra azulada:

(...) él les había agregado algo distinto a esas figuras medievales y bizantinas germinadas en su cabeza; algo que brotaba no sólo de la piedra azulada y de la tierra roja, sino *de la gente que lo había rodeado; de esa sangre, carne, piel y sentimientos que eran distintos y entre los cuales había vivido y creado*. (297; el énfasis es nuestro)

En su creación bulle sangre mestiza, desolación, *pathos* y profunda religiosidad. Simbiosis ya prefigurada en el poema de Oscar Hermes Villordo titulado

“O Aleijadinho esculpe sus profetas”, poema que Abelardo Arias elige como prólogo y, a la vez, como síntesis de su novela:

(...) *Tendrá la criatura,
esa estatua que labra, su tormento,
que es carne de su carne la escultura.*

Con cada imagen, “que es carne de su carne la escultura”, como reza el poema, el místico escultor pierde una parte de sí, produciéndose una transustanciación paulatina.¹⁵ Su esencia pervivirá intacta en la piedra tallada, como ejemplo de tenacidad y de fe religiosa.

Una vez preparado para el viaje de regreso a Vila Rica, “entre las sombras y el claror de la luna alcanzó a vislumbrar a sus profetas, fue su despedida, no los vería más. O pueda que muriera durante ese viaje, pues el *Bom Jesus le había dado ese tiempo y nada más como para que esculpiera sus estatuas; esa podría haber sido la medida*” (300; el resaltado es nuestro).

Semejante al Jaromir Hladík del cuento “El milagro secreto”, de Borges (*Ficciones*, 1944), Antonio Lisboa intuye que se le ha concedido sólo el tiempo necesario para concluir “su plegaria de roca y madera”. Sin embargo, le restará un poco más de aliento para purgar su alma atormentada del desafortunado amor por Marília:

Ella se había transformado en una suerte de raíz, de base y fundamento de todo lo más importante que había sucedido en su vida de relación; especialmente en la Inconfidencia. El mundo de sus ilusiones (...). Quizá fuese la última vez que la viera. Se moriría sin decirle todo lo que había significado en su vida de solitario y ella jamás lo imaginaría. (246)

Desde que viera el hermoso rostro de Marília surcado de lágrimas, aquella mañana en que encarcelaron a su prometido, la imagen de la Dolorosa se transformó en tema escultórico en el alma del Aleijadinho: “hasta que no la esculpiera se llevaría esa imagen en su corazón y en su mente” (160). La escultura, por lo tanto, se vuelve catártica en el último tramo de su vida:

No podía olvidar su cara angustiada, la Dolorosa. La imagen se le representó nítidamente. ¿Cómo era posible que hubiese pasado tanto tiempo sin esculpirla? (...) La cabeza, la cara, sus delicadas facciones, sus

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

manos sólo las tocaría él; serían obra total suya, lo había prometido y, sobre todo, lo deseaba así. Trabajaba casi con angustia, de vez en cuando, el escoplo se le caía de las manos y hasta se golpeaba con el martillo. (...) Temblaba al imaginar que se acercaba el día en el cual ya no podría empuñar sus herramientas. (176-67)

La poética Marilia representa, con su elegancia y el profundo dolor por el abandono de su amado Gonzaga, ese mundo de la Inconfidencia del cual el escultor había formado parte espiritualmente. En la joven, Antonio F. Lisboa une ambos ideales: el de su imposible y hasta ridículo amor, y el de la emancipación. Después de todo “la Inconfidencia era lo más hermoso y digno que le había quedado como ciudadano” (246). El rostro de Marilia será su símbolo hasta que se “encarnara otra imagen semejante en una Inconfidencia mayor y que, por fin, tendría éxito” (246).

El proyecto de este moderno Pigmalión “será la talla inacabada que lo acompañará hasta el día de la muerte y cuyas líneas apenas puede distinguir en su ceguera final” (Posse):

Ya estaba solo, nunca había estado tan solo. Tenía que ser la muerte, esa muerte que tantas veces había imaginado llegar (...). Se le oprimía el pecho, le faltaba el aire. Intentó incorporarse. Necesitaba tocar por última vez su estatua, con lo que restaba de sus índices y pulgares aún podía palpar. —¡Marilia! —gritó con voz apagada por la desesperación. Se moriría sin terminarla. Intentó repetir ese nombre que tanto había significado en su vida, pero le resultó imposible. (...) El sonido de las campanas se mezcló al de su voz y, de improviso, todo se convirtió en silencio. (315)

A diferencia de su mítico antecesor, su escultura no cobrará vida, sino que permanecerá para siempre inconclusa, como último vestigio artístico de su alma envejecida y desgarrada. Únicamente estaban destinadas a la perfección aquellas obras que le brotaban de las manos como cinceladas por una Voluntad Superior.

Abelardo Arias comparte con el escultor brasileño la visión del arte como afirmación de la existencia, del arte puesto a disposición de los grandes ideales. Se entabla así una *mise en abîme* de Arias con su personaje y de éste con su obra. Incluso, Syria Poletti considera esta novela más que una “biografía novelada del Aleijadinho” (como la ha llamado el propio autor), un libro “autobiográ-

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

fico” o un “autorretrato” del escritor, ya que “el protagonista vive la tensión de transfigurar en arte el sentimiento metafísico” (*Páginas seleccionadas...* 41).

Arias ha tallado a su Aleijadinho a imagen y semejanza, comprendiendo no sólo su dolor existencial, sino también su heroísmo silencioso. En este personaje, en el mestizo alucinado por la escultura, refleja sus obsesiones, su deseo de afianzar la sacralidad del arte y el tema del amor como pasión enaltecedora, como fuente de creatividad. Desencuentro amoroso (su *leit motif*), arte y *pathos* constituyen para el autor el punto de partida de toda acción trascendente.

LA LECTURA DEL PRESENTE EN LAS LÍNEAS DEL PASADO

Como ya mencionamos al comienzo de este trabajo, *Inconfidencia* se gesta en los años del Proceso, más precisamente entre 1976 y 1979. Gracias a su aparente temática dissociada del régimen, la obra logra sortear los mecanismos de censura y ser publicada por la Editorial Sudamericana. Sin embargo, como señala García Gual:

(...) en el género de la novela histórica se impone una cierta ambigüedad, y un curioso anacronismo buscado. Y bizquea el relato apuntando hacia el pasado, pero sin dejar de aludir al presente. La narración novelesca propone una evasión al llevar al lector al pasado, pero al tiempo atrae ese pasado evocado hacia el presente, mostrando la semejanza de uno y otro. (139)

En la novela que nos ocupa, Arias describe la atmósfera opresiva, el acecho constante –“las paredes tienen oídos”–, la arbitrariedad con que las acciones se llevan a cabo para perpetuar el poder –“con todos los que detenían no se podía confiar en la justicia” (32)–, las consecuentes encarcelaciones y ajusticiamientos que, si bien situados en el ámbito de la Inconfidencia, “bizquean” y dialogan con el lector contemporáneo.

Especialmente, el novelista entabla una simetría entre el carácter intelectual que la rebelión de los inconfidentes revestía y la persecución de los jóvenes intelectuales argentinos: “la mayoría cultos e ilustrados, había sacrificado todo por la ilusión de establecer la igualdad entre personas a las cuales a menudo este beneficio no les interesaba (...). Sacrificados líricamente vivirían en mazmorras” (87). Como escritor, periodista, intelectual apolítico y amigo de muchos de ellos, Abelardo Arias es testigo de los caóticos hechos que vi-

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

vencia el país. Entre ellos, cabe destacar una circunstancia que conmociona al escritor mendocino: en 1976, su coterráneo y amigo Antonio Di Benedetto es detenido y torturado en cuarteles mendocinos, tras haberse rehusado a entregar, en su calidad de subdirector del Departamento Cultural de *Los Andes* – diario del cual también era corresponsal Arias –, materiales periodísticos exigidos por el ejército para ser usados con fines represivos.¹⁶ Éste fue sin duda uno de los motivos que lo decidieron a concretar la escritura de su novela: veladamente entablaría un diálogo con el pasado, el presente y el futuro aunque, como en el caso de su protagonista, sabía que: “protestarían de que incluyera algo de la realidad del siglo en la historia de Cristo, como si tantos artistas del Renacimiento no hubieran hecho lo mismo” (197).

Uno de los fragmentos de la novela en los que mejor se evidencia esta confluencia de sucesos en el tiempo, es el ya referido martirio de Tiradentes, en el que Lisboa lamenta su propia cobardía y la de toda una ciudad que no es capaz de defender sus ideales:

Si hubiese podido, se habría dedicado a realizar el monumento, la República que le había sugerido Tiradentes; en esa tarde calurosa y angustiante había comprendido que había sido algo más que una sugerencia, se lo había pedido. *Sintió rabia ante su impotencia, que bien podía ser cobardía, la misma cobardía con que casi toda la ciudad se había lavado las manos, y ahora contemplaba los despojos del héroe.* Él, también se escudaba tras de palabras altisonantes. *No se había atrevido ni se atrevería a realizar tal escultura, a jugarse por sus ideas (...). El único que había desafiado al miedo había sido Tiradentes, y lo había hecho mirando al cielo.* (131-32; el resaltado es nuestro)

Asimismo, la descripción de la pompa con que el gobernador prepara el cortejo fúnebre –“y para darse una idea de cómo preparaba el gobernador tal teatro de la muerte, también eran de plata las herraduras de los caballos” (124)– y la fiesta posterior con que se celebra el ajusticiamiento del héroe cobran visos que recuerdan las maniobras evasivas de la realidad con la que se encubrían las represiones en nuestro país: “Llegada la noche, la ciudad se iluminó. El gobierno exigió que todos pusieran linternas en las fachadas de las casas. En un baldío de la calle de Ouvidor, en un tablado, se representó gratuitamente *El casamiento a la fuerza* de Molière. Durante seis días se festejaría la muerte de Tiradentes” (128).

A su vez, los doce profetas elegidos por el Aleijadinho –“¿cómo los vestiría para que significaran un pasado, un presente y un futuro?” (247)– en la

versión abelardariana cobran un nuevo sentido, ya que “quizá los profetas fueran los inconfidentes de la Biblia, los que más habían vibrado y protestado contra los tiranos y opresores de sus pueblos” (246). En este sentido, los textos sacros que el escultor coloca sobre cartelas y filacterias, además de entablar una íntima relación con el padecimiento del escultor –“pudrición se entró en mis huesos” (253)–, se resemantizan en función de la Inconfidencia y de la represión: “lloro el desastre de Judea y la ruina de Jerusalén. Y rezo para que vuelvan a su Señor” (279). Incluso el abad en un diálogo con el escultor sobre Baruc, el único profeta que le resta realizar, afirma: “además fue discípulo y secretario de Jeremías. Y cosa muy admirable y singular, les mandó rogar por Nabucodonosor y los reyes perseguidores (...). Algún día nuestros sucesores rogarán por autoridades distintas” (291).

De este modo, el arte promueve múltiples lecturas de la historia y desentraña el andamiaje de una América acosada por la ambición de los tiranos (ya sea en época de colonialismo o bien una vez establecidas las naciones). El arte se convierte en síntesis, en revelación, en verdad cifrada, “se constituye como vía propia de la vida espiritual, configurando una esfera de crecientes revelaciones, un símbolo de brutalidad permanente que moviliza la energía espiritual de quien lo conforma o lo recibe creadoramente” (Maturó 81).

AMÉRICA MESTIZA

Un último aspecto resta tener en cuenta. Partiendo de la noción de Read sobre el arte como medio por el cual “el hombre ha podido comprender paso a paso la naturaleza de las cosas (...) como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas” (12-3), podemos concluir que el Brasil esbozado por Arias representa un verdadero microcosmos simbólico, imagen de un orbe mayor que es América Latina. Esto se evidencia claramente al cotejar el significado que el arte barroco adquiere en el ámbito latinoamericano como ejemplo de fusión de etnias y culturas diferentes, observable “en la incorporación a su caudal expresivo de elementos de diversa extracción, revalidados en una nueva síntesis” (Maturó 81).

En este punto cabe aclarar que, si bien Abelardo Arias toma como referente el Barroco Mineiro y recrea la atmósfera propia de la época histórica en la que se basa esta novela, no adhiere a la estética neobarroca, tan de moda entre los escritores latinoamericanos a partir de la década del 70.¹⁷

En los años 60, siendo ya un escritor y periodista consagrado, se autode-

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

fine contrario tanto a la literatura preciosista “hecha de puro contentamiento y sugestión cerebral”, a ese “eunuquismo intelectual, que forzosamente ha apartado al escritor del pueblo y ha establecido entre ambos una irreductible y lógica incomunicación” (“Nuestra literatura nacional avanza...”), corriente que representa la tendencia en boga entre los escritores argentinos del momento,¹⁸ como también se separa de los escritores latinoamericanos que buscan el artificio literario, el juego intelectual por el mero hecho de sorprender al lector o de quebrar estructuras afincadas. Como señala Figueroa Sánchez, “las estéticas neobarrocas desmultiplican referencias y modelos, al tiempo que destruyen fórmulas imperativas; parecen situarse en la intersección modernidad-posmodernidad al hacer predominar lo individual sobre lo universal, la diversidad sobre la homogeneidad y lo psicológico sobre lo ideológico” (143).

Vital, sangrienta y apasionada, de un marcado carácter dionisiaco: he aquí la fórmula que mejor define la concepción de Arias respecto de la literatura.¹⁹ Sin embargo, su poética no admite el juego intelectual, lo fraccionario ni lo carnavalesco, recurso tan empleado por la corriente neobarroca –el cual Severo Sarduy lleva a la plenitud estética– y que Saúl Yurkievich define como “una de las mejores cruces entre lo negro y lo español” (8). Tampoco podemos hablar de parodia, artificio o lo que Sarduy define como “el superyó del *homo faber*, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer” (Sarduy 182).

En relación con esto –y atento a la búsqueda de la madurez literaria de nuestro país y de Hispanoamérica en general–, Arias presiente que América debe tener una voz propia que la defina; una voz que amalgame su pasión, su sufrimiento y alegría desmesurados, y que sea representativa de la talla épica de su historia. Consecuentemente, elige la figura del Aleijadinho como símbolo de la identidad latinoamericana, y a su obra artística como prolongación de la diversidad y mezcla fructífera que es América. Por ello, no se percibe en su recreación del Brasil imperial un marcado contraste entre el mundo de los blancos y el africano. Ambas tendencias culturales se infiltran y amalgaman en los propios protagonistas. Dice el narrador respecto de Marília: “era cierto que se había educado con las monjas, pero en su casa Mamina [su niñera negra] había sido como una constante penetración del mundo de la superstición y la brujería” (137).²⁰ Se evidencia así un claro mensaje de comunión de los contrarios, que no se repelen ni resultan extraños entre sí, sino más bien una mezcla lógica y hasta natural.

Elige el Barroco Mineiro como arte que representa la contraconquista y

el inicio de la liberación de las colonias americanas (Lezama Lima 47) –prolongable a la actualidad americana y a la necesidad de quebrar la sucesión de tiranías–, y en tanto arte que reafirma los caracteres distintivos de las culturas amerindias acalladas, sumados a la influencia de lo africano y a la innegable impronta de lo europeo.

En otras palabras, nacido de la confluencia de devoción y vitalismo, el Barroco Mineiro es un símbolo perfecto de la complejidad americana. En la unión de las dos tradiciones: la pagana (heredera de lo africano) y la cristiana, trasplantada por vía de la colonización, se cifra el carácter híbrido de nuestra cultura. A su vez, su sincretismo es símbolo de la unidad en la diversidad que debe lograr América, ante la posibilidad de condenarnos al exilio forzoso y al desarraigo cultural, si no comprendemos nuestro entorno cultural en plenitud y desde dentro (*seminalmente*), tal como señalaba el filósofo argentino Rodolfo Kusch.

De esta manera, podemos decir que Arias plantea una respuesta a aquellas novelas contemporáneas que consideran a América Latina como la resultante de un acto ilegítimo que le impide sentirse reconocida ante sí misma y ante Europa. Como señala Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, si bien es el carácter mestizo lo que unifica a Latinoamérica, para algunos pueblos –como por ejemplo, el mexicano– el sentimiento de que la cultura autóctona es violada por el conquistador constituye el mayor insulto y humillación: el ser hijo de la “chingada” es en México mayor ofensa que ser hijo de una prostituta.²¹ Esta concepción de una América mancillada es evidenciable, por ejemplo, en la continua sensación de desarraigo que transmiten los personajes de las novelas latinoamericanas en general (Cohen Imach 347-8). Afirma Carlos Fuentes:

En *La casa verde*, como en *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*, *El lugar sin límites* y *Los pasos perdidos*, la novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original, de la bastardía fundadora: la conquista de América española fue un gigantesco atropello, un fusílico descomunal que pobló al continente de fusiliquitos, de siete leches, de hijos de la chingada. (45-46)

En la visión del escritor mendocino, por el contrario, América se encuentra –al igual que el Aleijadinho– a medio camino entre el mundo ordenado y reglamentado de los blancos y el mundo de la pasión y de la macumba africanas:

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

La sangre [ritual de la macumba] se le secó en la mano; (...) Hasta ahora había logrado resistir la tentación de traer su libro sagrado y mojar las tapas de cuero con la sangre del macho cabrío. No entendía por qué ansiaba cometer esa especie de simbiosis o sacrilegio, pueda porque él los llevaba en la sangre (...) [y] solía entremezclados en sus tallas, esculturas y en particular en sus decorados. (84)²²

Abelardo Arias esboza una América de tintes góticos –emanados de las propias esculturas del Aleijadinho–, una América sumida en las tinieblas de la ignorancia de su origen, pero que a través de la gloriosa obra y del *pathos* de uno de sus artistas puede llegar a entrever su destino: oculto entre los pliegues de la noche, al igual que los profetas del Aleijadinho, se vislumbra el paraíso redimido de una América palpitante en su crisol de sangres. No hay mayor homenaje a esta tierra, lacerada por la arbitrariedad e incompreensión de sus conquistadores y sucesivos tiranos, que la íntima promesa de una redención a través del arte y del amor. Este es el mensaje del Aleijadinho abelardariano, o lo que es igual: esta es la visión del escritor *aleijadiniano*.

Notas

1. Abelardo Arias nació en Córdoba el 10 de agosto de 1908, pero pasó los veranos de su infancia y adolescencia en San Rafael, por lo que siempre se consideró mendocino por adopción. Estudió Derecho en la Universidad Nacional de Buenos Aires, ciudad en la que residió hasta su muerte. Periodista, novelista, dramaturgo, ensayista y traductor. Escribió once novelas, siete libros de viajes, tres obras de teatro, tres ensayos y numerosos cuentos. Entre sus obras figuran: *Álamos talados* (1942); *La vara de fuego* (1947); *París, Roma, de lo visto y lo tocado* (1954); *El gran cobarde* (1956); *Límite de clase* (1964); *Minotauroamor* (1966); *Grecia, en los ojos y en las manos* (1967); *La viña estéril* (1968); *Viajes por mi sangre* (1969); *Polvo y espanto* (1971); *De tales cuales* (1973); *Talón de perro* (1975); *Aquí Fronteras* (1976); *Él, Juan Facundo* (póstumo-1995). Fue colaborador en los diarios *Los Andes* (Mendoza), *La Nación* y *Clarín* (Buenos Aires), *El Mercurio* (Chile), *El Día* (Montevideo), entre otros. Fallece en Buenos Aires el 27 de febrero de 1991, a la edad de 82 años. Ha merecido importantes pre-

mios nacionales e internacionales en su trayectoria como escritor y su obra figura en las más importantes bibliografías y catálogos de bibliotecas, tanto del país como del extranjero.

2. Antônio Francisco Lisboa es hijo de un arquitecto portugués –Manuel Francisco Lisboa– que arriba a Brasil en el año 1720, y de una esclava negra, a la que Lisboa libera como era costumbre de la época, luego del bautismo de su hijo, en 1730, en la antigua Vila Rica, hoy en día Ouro Preto (ciudad que en febrero de 1823 –y hasta el año 1897– pasa a ser la capital de la opulenta provincia de Minas Gerais, situada al sudeste de Brasil y en los límites con Río de Janeiro). Muere en año 1814, pobre y abandonado en su ciudad natal, a la edad de ochenta y cuatro años aproximadamente.
3. A los cuarenta años, Francisco Lisboa debe luchar contra los perjuicios y el sufrimiento que le causa una enfermedad degenerativa de origen desconocido, pero cuya patología se caracteriza por la pérdida del movimiento de las manos y de los pies. Al parecer, se hace cortar los dedos para evitar los continuos dolores. Al final de su vida, debe caminar sobre las rodillas y amarrarse los instrumentos a los muñones para seguir esculpiendo. De allí, el sobrenombre de “Aleijadinho”, que significa el “mutiladito”, el “lisiadito”.
4. En 1794, los responsables del santuario, fundado en 1757 por Feliciano Mendes, en Congonhas, en homenaje a una imagen del Buen Jesús de Matosinhos, piden al obispo de Mariana autorización para construir dos conjuntos de capillas, representando la Pasión y la Resurrección. Sin duda por razones económicas, sólo se realiza el primer conjunto, para el cual es contratado el Aleijadinho con sus asistentes. Entre 1796 y 1799, son entregadas sesenta y seis estatuas en madera que representan siete episodios. Las estatuas se reparten en seis capillas dedicadas respectivamente a la Última Cena, la Oración en el Huerto de los Olivos, el Prendimiento, la Flagelación, la Coronación de Espinas, Jesús con la Cruz a Cuestas y la Crucifixión.
5. Coincidentemente, Graciela Maturo afirma que la novelística actual intenta una comprensión, recuperación y enjuiciamiento de la historia de América, logrados a través de distintos procedimientos, como son la re-escritura paródica o libre de las crónicas, la contrastación de pasado y presente, el deslizamiento de lo épico a lo farsesco, el descubrimiento de una segunda realidad histórica, o bien la doble referencialidad, por men-

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

cionar los recursos más empleados. Todo ello apunta a lo que Maturo destaca como “un movimiento de autointerpretación mediado por el pasado americano, que se traduce en destrucción de estereotipos y recuperación del sentido de la tradición propia” (Maturo 195).

6. Medalla de honor que el gobierno de Brasil confiere a las personalidades cuya obra contribuye a la difusión y esclarecimiento de aspectos culturales del presente o del pasado.
7. Juez de San Salvador de Bahía, abogado y poeta (cuyo seudónimo era Dirceu) y uno de los cabecillas de los Inconfidentes. Escribe sus *liras*, hacia 1785, para cautivar a una hermosa jovencita de diecisiete años, Maria Dorothea Joaquina de Seixas, la Marilia de sus versos, y lo hacía al mismo tiempo en que, mediante unas fingidas *Cartas chilenas*, fustigaba anónimamente al corrupto gobernador. Debido a su participación en la frustrada rebelión de los Inconfidentes, el poeta es acusado de un crimen de lesa majestad en vísperas de su matrimonio con Marilia. En la cárcel, Gonzaga escribe la parte más conmovedora de sus *liras*. Siendo desbaratada la sedición, la reina de Portugal, en 1792, cambió su pena de muerte por la del exilio de por vida en Mozambique, donde se casa con una joven de la nobleza, olvidándose de su poética Marilia. Gonzaga muere en el año 1810. Marilia permanece soltera, fiel al juramento empeñado bajo aquella imaginaria *olaia* (árbol símbolo del amor), y fallece en 1853, con más de ochenta y cinco años de edad.
8. La Inconfidencia se produce en 1788 en el contexto de una crisis económica profunda. El nuevo gobernador de aquella zona minera sube mucho la cantidad de arrobas de oro que la región debía dar a la Corona en concepto de derechos, y esto provoca protestas generalizadas. Aparece entonces la figura de Tiradentes, apodo de José Joaquim da Silva Xavier, segundo teniente de Dragones, hombre ilustrado, con conocimientos de medicina (había ejercido como dentista y de allí su apodo), de geología e incluso de ingeniería, pero que no consigue ascender en su grado militar y se siente postergado socialmente. Tiradentes organiza una conspiración protestando por el hecho de que los brasileños, pese a la riqueza del territorio, son pobres, y prometiendo ayuda extranjera –en especial la francesa– en una lucha destinada a devolver el Brasil a sus verdaderos propietarios, sobre la base del modelo de la Independencia de Estados Unidos. Él defiende la implantación de una república, con capital en Sao João do Rei, al interior. Es detenido en Río de Janeiro, donde había ido para

impulsar la rebelión y es el único de los Inconfidentes condenado por la reina María I de Portugal a morir en la horca (en 1792) y ser descuartizado para servir de advertencia al pueblo brasileño. Su cabeza es expuesta en Vila Rica y los restos de su cuerpo llevados a Minas Geraes, Virginia y Cebolas, lugares donde había sido mayor su actividad revolucionaria. Su casa es arrasada y salados sus terrenos para que nada pudiera nacer de ellos, y su descendencia es considerada infame hasta la cuarta generación. Su movimiento de emancipación fracasa por falta de apoyo de los niveles sociales superiores (Navarro García 846).

9. El 24 de marzo de 1976, las fuerzas armadas argentinas se apoderan del gobierno, luego de un período de grave crisis y violencia política durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón. Se instaaura entonces el llamado “Proceso de Reorganización Nacional” y la Junta Militar designa como presidente al Teniente General Jorge R. Videla, quien se mantendrá en el cargo hasta el año 1981.
10. Este aspecto ha sido estudiado en profundidad por la autora del presente trabajo en su artículo: “*Inconfidencia (El Aleijadinho)* de Abelardo Arias y la correspondencia arte-religiosidad”.
11. Más adelante el protagonista afirma: “Yo sé que mi asiento, que mi lugar está entre ellos, los aleijados, los aleijadinhos. Esto lo aprendí hoy, me lo enseñó el Bom Jesús entre sus aleijadinhos. Ya sé cuál es mi misión, cualquiera sea el estado de mi cuerpo” (171).
12. El protagonista llegará incluso a desear “dibujarse una cabeza, una cara, tallarla en madera ya que no podía en carne y hueso e incrustársela en el cuello, en un cuello menos tosco” (23).
13. En efecto, el Aleijadinho es el único mulato con posibilidades de vivir independientemente, con esclavos bajo su mando, con licencia para ser llevado en hombros, vestir camisas y ropa de seda que estaban prohibidas a los hombres de color.
14. Por ejemplo, el Aleijadinho da un aire aristocrático al profeta Ezequiel, basándose en la personalidad del poeta Claudio Manuel da Costa, otro de los cabecillas de la rebelión (ver *Inconfidencia* 287), quien “solía recibirlo casi como amigo en su casa grande, para hablar de croquis, tallas y esculturas” (16).
15. Inclusive Mauricio, quien compartía con su amo el placer de cincelar la piedra, pasa a formar parte de su obra: “Lo mejor del muerto había quedado en varias de las figuras que lo rodeaban y no en un cuerpo que ya estaría

- putrefacto. Cuando él muriera su cuerpo se pudriría antes que los demás, esta idea lo obsesionaba aunque careciera de importancia real” (286).
16. Di Benedetto permanece recluido en la cárcel de Caseros hasta que, en septiembre de 1977, las acciones llevadas a cabo por intelectuales del país y del extranjero logran su liberación y posterior exilio en España. Al respecto señala Ricardo Zelarayán en la introducción a *Cuentos Claros*: “La extraordinaria repercusión que tuvo este hecho a nivel internacional, especialmente en Europa y sobre todo en Alemania, donde Di Benedetto ha sido reconocido como uno de los mayores escritores latinoamericanos, probablemente le salvó la vida. Fue así liberado y forzado a exiliarse en Europa, aunque ya no pudo reponerse de todo lo sucedido. En 1984 regresó a la Argentina: había dejado de escribir y, tal vez sintiéndose desarraigado y humillado para siempre, murió en Buenos Aires en 1986” (5-6).
 17. Recordemos que el término “neobarroco” ha sido usado para referirse a la obra de novelistas latino-americanos como José Lezama Lima, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Carlos Fuentes, entre otros. Como señala Irlemar Chiampi, “la disponibilidad del término parece haberse expandido desde que Carpentier, al inicio de los ’60, asoció el barroquismo verbal de sus novelas a una interpretación del continente americano como mundo de ‘lo real maravilloso’, o desde que se difundieron los conceptos poéticos de Lezama Lima, arraigados en la omnívora y omnipresente ‘curiosidad barroca’, a la cual el ensayista cubano, en una reflexión radical, atribuía el origen del devenir mestizo y la razón de la continuidad de la cultura latinoamericana desde el siglo XVII” (174). Pero sin dudas, es Severo Sarduy el primero en teorizar sobre el neobarroco durante la crisis de los años 60, es decir, cuando el paradigma de la modernidad comienza a resquebrajarse. De manera que, “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia (...) Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe ya que no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (183). Para este tema, ver Figueroa Sánchez 135-56.
 18. Rechaza esta corriente por representar una cultura de “élites”, que es ex-

plicable en civilizaciones más evolucionadas –y hasta aceptable por sus posibilidades de vanguardia estética–, pero que niega o desconoce la candente problemática social de su tiempo. De ello deriva “ese vacío, esa ‘barrera de palabras’ entre ella y la gran masa de lectores, masa que hace a la cultura de un país, cultura que un escritor responsable tiene la obligación de incrementar para cumplir con su condición de tal dentro de la sociedad” (Arias 1964). Contrario a esta tendencia literaria, Arias explicita su adhesión a una joven corriente en la novelística argentina que él define como un “Neorromanticismo”, corriente que sucede a la llamada literatura existencial y, especialmente, a “la literatura ‘hiperintelectualizada’ [que] hacía privar la forma por sobre la esencia” (Arias 1960), entendiendo por esencia el valor humano, el sentido humano de la vida que, en la cosmovisión del autor, es la esencia de la literatura. Y agrega: “creo que éste [el ‘neorromanticismo’] es el camino a seguir aquí, separándonos del ensayismo filosófico que Huxley introdujo en la novelística de tipo ensayística, hace treinta años, y que tanto ha influido en la generación que nos ha precedido” (Arias 1960).

19. En sus libros de viaje y en numerosos artículos confirma su visión de la narrativa latinoamericana –en especial la argentina–, como una literatura “de tono dionisiaco” en contraposición al apolíneo que en general priva en Europa: “vale decir, que de nuestra obra debe brotar una sensación de vitalidad, pasión y fuerza “unamunesca” en oposición a la europea más intelectualizada” (Arias 1964). Asimismo señala una diferencia radical entre nuestra literatura y la del resto de Latinoamérica: “para ellos es más fácil crear una novelística con mayor colorido local, que es lo que le interesa a Europa. (...) somos el país más europeizado y allá, al menos, necesitan satisfacer su curiosidad con elementos nuevos (...). Siendo el país quizá más evolucionado de América Latina, desde el punto de vista social carecemos de esos grandes problemas que son el motor de la novelística vital, muy sangrienta y de un decidido tono social” (Arias 1964).
20. Más adelante, el narrador situado en la mente de Marilia especifica: “miró en derredor, le faltaba el fervor de esa multitud sucia, maloliente y analfabeta. Se avergonzó al pensar que quizá la había atraído la idea de asistir, luego, a la parte bulliciosa y pagana de la romería. Escuchar ese ritmo cadencioso y arrebatador por el cual le costaba mucho no dejarse arrastrar. Debía ser la leche que había mamado” (232).
21. Dice Octavio Paz en el capítulo que titula “Los hijos de la Malinche”:

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

“para el español la deshonra consiste en ser hijo de una mujer que voluntariamente se entrega, una prostituta; para el mexicano en ser fruto de una violación” (94).

22. Tampoco es casual que previo al ajusticiamiento de Tiradentes, se describa la Procesión del Triunfo Eucarístico del año 1735, seguida de la participación del Aleijadinho en los rituales de la macumba.

Obras citadas

- Arias, Abelardo. *Inconfidencia (El Aleijadinho)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- . *Él, Juan Facundo*. Buenos Aires: Galerna, 1995.
- . *Páginas de Abelardo Arias seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1990.
- . “Nuestra literatura avanza en medio de las luces que se cruzan entre pasado y presente”. *La Razón* [Buenos Aires] 22 ago. 1964: 6.
- . “Abelardo Arias afirma que la literatura evoluciona hacia un ‘Neorromanticismo’”. *Tiempo de Cuyo* [Mendoza] 27 marzo 1960: 10.
- Bethell, Leslie, ed. *Historia de América Latina*. Barcelona: Crítica, 1984.
- Bravo Lira, Bernardino. “El Barroco y la formación de las nacionalidades hispanoamericanas”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 90 (1981): 293-305.
- Chiampi, Irlemar. “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno”. *Criterios* 32 (1994): 171-83.
- Cohen Imach, Victoria. *De utopías y desencantos: campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1994.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. “De los resurgimientos del barroco a las ficciones del neobarroco literario hispanoamericano: cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX”. *Poligramas* 25 (jun. 2006): 135-56.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- García Gual, Carlos. *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- Ivars, Lorena Ángela. “*Inconfidencia (El Aleijadinho)* de Abelardo Arias y la co-

IVARS. EL BRASIL IMPERIAL Y ABELARDO ARIAS

- rrespondencia arte-religiosidad". *Piedra y Canto: cuaderno del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* 9-10 (2004): 75-90.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.
- Maturo, Graciela. *La razón ardiente: aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Navarro García, Luis, ed. *Historia de las Américas, III*. Madrid: Alambra Longman, 1991.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Posse, Abel. "Obra mayor por su tensión espiritual: *Inconfidencia* (El Aleijadino) de Abelardo Arias". *La Prensa*. [Buenos Aires] 25 mayo 1980: Literaria 7.
- Read, Herbert. *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". Ed. César Fernández Moreno. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. 167-84.
- Yurkievich, Saúl, ed. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Alambra, 1986.
- Zandanel, María Antonia. "Momentos de la novela histórica en América Latina". *Cuadernos del CILHA: Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana* 6. 6 (2004): 13-21.
- Zelarayán, Ricardo. "Luchar contra la palabra: Diálogo con Antonio Di Benedetto". *Cuentos Claros*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. 5-20.

Ironía, ambivalencia y política en *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes

JAUME PERIS BLANES

Departamento de Filología Española
Universitat de València. 46101 Valencia
jaume.peris@gmail.com

RECIBIDO: DICIEMBRE DE 2008
ACEPTADO: FEBRERO DE 2009

M*emorias del subdesarrollo* (1965), de Edmundo Desnoes, es una novela insólita en el panorama de la narrativa cubana de los años sesenta y, en buena medida, en toda la cultura latinoamericana. Lo es por diversos motivos. En primer lugar, por su irónica y descarnada visión del proceso revolucionario cubano, en un momento de fuertes tensiones culturales en el que la propuesta de Desnoes no podía asociarse con ninguno de los bandos mayores en disputa. En segundo lugar, porque la concisión y el rigor de su prosa han sido históricamente opacadas por la versión cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea, en cuyo guión el propio Desnoes participó activamente y que es considerada una de las obras cumbres de las cinematografías latinoamericanas.

Quizás por ello la novela de Desnoes sea un caso poco estudiado en la novelística latinoamericana de la década de los sesenta, a pesar de que suponía un intento narrativo de primer orden para elaborar una representación muy crítica del proceso revolucionario, valiéndose no sólo de un lenguaje narrativo innovador y profundamente moderno, sino, sobre todo, de una estructura irónica y marcada por la ambigüedad, que permitía lecturas muy disímiles e incluso contradictorias del mensaje ideológico del texto. Ese trabajo irónico es lo que ha permitido que el mismo texto se leyera como un juicio crítico contra la burguesía vacilante y decadente pero también como un juicio crítico contra una revolución autoritaria y opresiva (ver García 1).

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

Como se desarrollará en las páginas que siguen, esa ambivalencia textual tenía que ver con el juego de distancias que el autor Desnoes mantenía con su narrador, a quien hacía expresar proposiciones enormemente críticas con el proceso revolucionario pero que podían ser leídas como una parodia del pensamiento y el discurso burgués. En esa ambigüedad no resuelta es donde radica la singularidad de la novela de Desnoes no sólo en tanto representación de la transformación revolucionaria cubana sino también, como se verá, como intervención en el debate sobre la función del escritor en la sociedad revolucionaria.

Como es sabido, a mediados de los sesenta el campo cultural latinoamericano, y en especial el cubano, alojó un denso debate sobre la función que los escritores debían desempeñar con respecto al proceso revolucionario. De ese debate se derivaron poéticas y estéticas disímiles y una virulenta discusión que acabó por dinamitar, a principios de los años setenta, la relación del régimen cubano con algunos de los escritores latinoamericanos de mayor renombre (ver Gilman, Croce y Franco). Desnoes incluyó hábilmente esa discusión en el desarrollo de su novela, pero aunque en ella fueran reconocibles algunas de las proposiciones fundamentales de dicho debate cultural, lo que definió su intervención en él fue la apuesta por una representación irónica y profundamente ambigua del conflicto, en la que la novela no se planteaba como vehículo para la adhesión de ideas, sino como exposición crítica e irónica de los diferentes discursos que entraban en tensión en la sociedad cubana de la época.

LA ANGUSTIA Y EL TIEMPO DE LA ESCRITURA

En términos estéticos, la novela de Desnoes podría pensarse como una inflexión de los códigos del realismo crítico urbano de los años cincuenta pero anclados en las preocupaciones fundamentales del existencialismo. Ambos, realismo crítico urbano y existencialismo sartreano, constituían tendencias reconocibles en numerosas novelas cubanas de los años sesenta (Menton 410), pero el texto de Desnoes, al contrario que la mayoría de ellas, integraba a un personaje corroído por la angustia no en el periodo pre-revolucionario, sino en pleno proceso de institucionalización y consolidación de la Revolución Cubana.

Así, la peculiaridad de *Memorias del subdesarrollo* con respecto al grueso de las novelas cubanas de la época era que el sujeto narrador (llamado Sergio Malabre), que exploraba y se regodeaba en la angustia de su aislamiento social y sentimental, articulaba al mismo tiempo una visión muy crítica del proceso político cubano, con el concepto de subdesarrollo como eje (Rojas 49). Mala-

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

bre era un sujeto inmerso en un proceso de transformación social que lo cambiaba también a él, pero no de un modo positivo –como ocurría en la mayoría de las novelas existencialistas cubanas de la época– sino abocándolo al abismo de un terror a la vez personal e histórico, que la novela verosimilizaba aludiendo a la crisis de los misiles que sacudió el mundo a finales de 1962.

La forma narrativa ponía un especial énfasis en esa idea de transformación. Quizás por ello la escritura tomaba la forma de un diario, pero del que voluntariamente habían sido excluidas las fechas. El recurso a la fecha cronológica, de hecho, hubiera permitido ordenar, a partir de un elemento objetivo y externo al sujeto, una materia vivencial viscosa y deslavazada, que en el texto aparecía plagada de hiatos. El protagonista-narrador Sergio Malabre, de hecho, pasaba de escribir varios días seguidos a espaciar considerablemente los momentos de escritura. Ante la ausencia de fechas, el único indicio del paso del tiempo era la transformación en su posición de escritura y en los acontecimientos narrados:

Tenía intención de poner la fecha y la hora cada vez que me sentara para escribir algo. (...) Ahora me doy cuenta: eso de poner la fecha es una tontería, no tiene sentido. Hoy para mi es igual a cualquier día que pasó o a otro que vendrá. *Feeling tomorrow just like I feel today... I hate to see that evening sun go down.* Quité todas las fechas. Si algo cambia ya se verá por lo que voy anotando. No tengo que dormir por la noche ni por la mañana ir al trabajo. El tiempo ahora es un capricho. (Desnoes 1965, 13)

Esa concepción fenoménica del tiempo, totalmente desanclada de la cronología, estaba directamente relacionado con el código existencialista del que bebía la novela de Desnoes. Además de inscribir las experiencias en una continuidad magmática sin ningún elemento externo de ordenación, la eliminación de las fechas producía un efecto singular: ponía en primer plano los vacíos del relato, todo aquello que mediaba entre cada momento de escritura y que no aparecía contado en ella, pero que sin embargo determinaba las transformaciones en su tonalidad emotiva.

En ocasiones esos hiatos de la narración eran explícitamente aludidos en la escritura.¹ Pero en la mayoría de los casos, sólo eran reconocibles a través de las transformaciones de la voz o el estado de ánimo del narrador, sin ninguna alusión a hechos exteriores a su conciencia. Ello generaba un tempo narrativo

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

digresivo y por momentos confuso, propio de una subjetividad ensimismada y profundamente decadente a la que resultaban ajenos los acontecimientos del mundo exterior. La escritura estaba, de hecho, ligada al desmoronamiento del mundo social del narrador, a la desestructuración de sus hábitos sociales y a la necesidad de reorganizar su tiempo vital, pero suponía a la vez una forma de auto-conocimiento, un punto de anclaje en un momento en que todo tendía a transformarse. Quizás por ello el narrador se planteaba continuamente si debía seguir escribiendo, de qué forma hacerlo y para qué.

EL DESMORONAMIENTO DEL MUNDO BURGUÉS
Y LA EXPERIENCIA DEL VACÍO

La novela comenzaba aludiendo a un cambio total en la vida del narrador Malabre, basado en dos elementos fundamentales. Por una parte, en el abandono de Cuba por parte de todos sus seres queridos; por otra, en la transformación revolucionaria de la sociedad cubana, que estaba dismantelando los pilares del orden pre-revolucionario e instaurando un nuevo ordenamiento social. Así, el libro se centraba en un sujeto carente de referencias afectivas y sociales, inmerso en un proceso que le excedía y totalmente desligado los elementos que le hubieran permitido mantener una continuidad con su vida anterior:

Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se han ido ya. (...) Me alegro de haberme quedado solo en el apartamento, sin familia y casi sin amigos en Cuba. Yo no me muevo, no me voy. Pablo es el último amigo íntimo que me queda aquí y dice que está sacando los papeles para largarse. Me alegro porque yo lo que tenía montado era un gran teatro: ni me importaba la elegancia de mi mujer, ni quiero a mis padres, no me interesaba ser el representante de la Fimmons en Cuba (yo no he nacido para vender y fabricar muebles), ni mis amigos lograban otra cosa que aburrirme. Por ahora no quiero escribir más; la verdad es que me siento mal, triste con mi nueva libertad-soledad. (Desnoes 1965, 10)

El protagonista-narrador abría el texto, pues, constatando la caída de su universo de afectos, referencias y códigos sociales, y señalándose perdido en medio de una transformación social a la que se sentía totalmente ajeno. Su crisis existencial, pues, se hallaba ligada al desmoronamiento de su mundo social por

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

la emergencia del proyecto revolucionario y socialista. Lo singular del texto de Desnoes radicaba en la ambivalente respuesta del protagonista a ese derrumbe de la sociedad pre-revolucionaria.

Por un lado, experimentaba un sentimiento alegre de liberación, dado que el mundo social en descomposición se caracterizaba, para él, por la impostura y la banalidad, y el cambio social y personal tenían que abrir, necesariamente, una perspectiva de futuro nueva en todos los órdenes vitales.² Pero al mismo tiempo, el protagonista señalaba su incapacidad para salir de la dinámica de impostura y mascaradas que habían definido su vida anterior a la Revolución. En ese sentido, a pesar del derrumbe de su clase social y de la huida de todos sus seres queridos, el protagonista señalaba la pervivencia de comportamientos, valores y posiciones que había internalizado en los años anteriores, relacionados con el mundo burgués que la Revolución quería destruir:

Todo lo hago por ella, con plena conciencia de que me oye y me puede ver. Ahora mismo la oigo limpiando abajo en la sala. Me puse a escribir para que no pensara que soy lo que soy: un vago. Por eso también me puse a fumar; seguro que oyó el ruido del fósforo y huele el tabaco. La mirada del otro puede cambiarle la vida por completo a uno. Y convertir todos los días en mera pose, en el acto que uno escenifica para los demás. Eso es lo que ha sido mi vida hasta que todos se fueron y me dejaron solo. (Desnoes 1965, 19)

De esa voluntad de liberarse de la vacuidad que encarnaba el mundo burgués se derivaba una distante curiosidad por la Revolución, más cercana al exotismo que a la identificación política, dado que la aparente liberación revolucionaria era, a su vez, fuente de otro tipo de angustia, marcada por la sensación de ajenez y no pertenencia al mundo circundante. La sensación de vacío que describía la novela no tenía que ver, pues, con la nostalgia de algo perdido, sino con la incapacidad de la Revolución de taponar su angustia subjetiva.

Era ésa una de las claves de la novela: el derrumbe de la burguesía no se describía en los términos políticos de la Revolución, sino desde la problemática existencial y corporal de un personaje que pertenecía a ella y que, por ello mismo, podía mostrar todas las contradicciones del mundo burgués en descomposición y hacerlo, además, desde una primera persona que no se sentía culpable por mostrarse como tal:

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

He llegado a la conclusión de que me alegra ver sus cosas así en las gavetas y la ropa en el closet y los zapatos tirados allí adentro. (...) En realidad estaba hecha de todas las cosas que se ponía y guardaba. Los objetos que la rodeaban y utilizaba eran tanto parte de ella como su propio cuerpo (...) Laura era la suma de todas esas cosas. Con todo lo que me dejó puedo hasta hacer el amor con ella de nuevo (...). Prefiero los objetos a las personas. Por eso no me siento tan solo en la casa: los sillones, los libros, la cama, las sábanas limpias, el refrigerador, la bañera con agua fría y caliente, el azúcar, el café, los cuadros y todo lo que hay regado por los cuartos –todo eso me acompaña. (Desnoes 1965, 15-16)

EL CUERPO GROTESCO: ENFERMEDAD, ENVEJECIMIENTO Y ANIMALIDAD

La ambivalente posición del protagonista frente al proceso revolucionario se vehiculaba, no por casualidad, a través de la metáfora de la enfermedad, que centraría una de las líneas de sentido más importantes de la novela. Habría que recordar, a este respecto, que su principal intertexto, *Memorias del subsuelo* de Dostoievsky, se abría con una alusión clarísima a la enfermedad como metáfora de la degradación existencial del sujeto: “soy un hombre enfermo”. En *Memorias del subdesarrollo*, al derrumbe social de la burguesía se correspondía el derrumbe íntimo del sujeto:

¿Cómo explicar lo que siento hoy? Es como si me derrumbara por adentro; como si la soledad fuera un cáncer que me estuviera comiendo. No se ve ahora cuando me miro la piel del brazo, o la cara en el espejo; todo pasa por adentro. Las palabras no sirven. Me siento tan mal que no quiero hablar ni escribir. (...) ¿Laura? La verdad es que yo no quiero a nadie. Hasta las teclas que estoy apretando nada tienen que ver conmigo, no me entienden, me rechazan. ¡Qué mal me siento! (Desnoes 1965, 10)

Susan Sontag analizó la asociación metafórica del cáncer a la descomposición moral y existencial del individuo, señalando que, al contrario que otras enfermedades más ‘espirituales’ como la tuberculosis, la evocación del cáncer siempre se ve acompañada de una serie de significados negativos asociados a la descomposición, la intoxicación y a las partes ‘innobles’ del cuerpo (35). En el caso de *Memorias del subdesarrollo*, podríamos decir que esa asociación era es-

tructural y atravesaba su representación de principio a fin, aunque convocara, además, otros significados complementarios como la animalidad, la incivilización o el subdesarrollo.

Veámoslo con detenimiento. De entrada, hay que constatar que la novela estaba puntuada, de principio a fin, por descripciones de la ‘baja’ corporalidad del protagonista que incidían continuamente en la matriz semántica del asco, la degradación y la deformidad,³ estableciendo una representación del cuerpo que podemos calificar de grotesca. En sus estudios sobre la cultura popular, Bajtín definió así a los cuerpos del carnaval, carentes de cualquier espiritualidad y anclados en una materialidad en perpetuo movimiento, que incluía todo aquello que la cultura burguesa iba a borrar de su representación estilizada del cuerpo humano y que ponía el acento en las partes del cuerpo abiertas al exterior, en sus orificios, protuberancias y salientes (273).

La novela de Desnoes incidía en una representación del cuerpo propio como espectáculo grotesco, contraponiendo la indisciplinada corporalidad del protagonista con los procesos de normalización social que caracterizaban tanto a la sociedad burguesa como a la revolucionaria. La novela no establecía ninguna relación directa ni unívoca entre los procesos corporales y los procesos sociales, pero la conflictiva relación del protagonista con ambos permitía que algunos de los atributos y elementos del cuerpo humano se asociaran, aunque indirectamente, a las transformaciones del cuerpo social.

De la representación del cuerpo del protagonista se derivaban dos de los ejes semánticos fundamentales de la novela: el envejecimiento y la animalidad. En primer lugar, el cuerpo era el escenario de una serie de procesos ligados a la degradación material y al deterioro, a la pérdida de tono muscular y a la aparición de elementos indeseados y engorrosos:

Estoy envejeciendo. Es terrible ver cómo el cuerpo se deteriora de tanto uso, se le va de las manos a uno. (...) Me miré en el espejo y vi que me estaba pareciendo a mi padre: tengo el mismo tipo de barriga. Me produjo verdadera repulsión ver que también, como él, tenía la espalda hundida por detrás. Esto fue lo que más me deprimió. Sentado se me forman dos neumáticos de grasa en la cintura. (Desnoes 1965, 21)

Esa idea de envejecimiento y de pérdida muscular era la antesala de una exploración más rigurosa de la corporalidad, dado que el proceso de regresión

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

mental experimentado por el protagonista tenía como efecto la pérdida del control sobre su propio cuerpo. De hecho, la primera parte de la novela hacía coincidir la experiencia de aislamiento y pérdida de referencias del protagonista (su 'libertad-soledad') con un abandono progresivo de los usos socialmente admitidos del cuerpo:

Esta mañana me asombró el eructo tan ruidoso que solté cuando terminé de tomar el café con leche y me quedé mirando los techos del Vedado y el mar por la ventana. Me estoy convirtiendo en un animal. Como no hay nadie en la casa no me aguanto nada. Me acordé de mi padre soltando pedos y eructando solo en el portal los domingos. ¡Me alegro de no tener que ir más los domingos a ver a los viejos! No puedo permitir que me vuelva a pasar. Aunque no haya nadie en la casa debo portarme como un hombre civilizado. Me avergonzaría terriblemente si alguien hubiera oído mi eructo de bestia satisfecha. Eructo de viejo que ya ha perdido el control de su propio cuerpo. (Desnoes 1965, 14)

Las ideas de animalidad y envejecimiento (a la vez 'bestia satisfecha' y 'viejo que ha perdido el control') confluían en esa representación del cuerpo como un elemento que escapaba al control y la disciplina del protagonista. La novela hablaba, pues, de una corporalidad rebelde y no disciplinada, pero cuya rebeldía carecía por completo de significado político y se asociaba únicamente al derrumbe del universo social y existencial en el que, hasta la fecha, había vivido el protagonista. Esa relación entre la indisciplina corporal y el derrumbe del mundo burgués reaparecía en diferentes momentos del relato en que el protagonista debía adaptarse a la nueva vida urbana -nuevos medios de transporte colectivos, fusión de las diferentes clases sociales en un mismo espacio...- y en los que resurgía la semántica animal para referirse a sus experiencias personales y para definir su inscripción en el nuevo orden social:

Monté en una guagua. Ya iba llena cuando subí; sudé como un desesperado (el otro día leí que no descendemos del mono porque el mono no suda; el caballo, sin embargo, suda), me molestaba la camisa pegada a la espalda y la gente tropezando conmigo todo el tiempo. Me sentí como una babosa. (Desnoes 1965, 42)

SUBDESARROLLO Y SUJETO

Esa representación grotesca del cuerpo se hallaba íntimamente ligada a una de las temáticas claves del libro: el concepto de subdesarrollo y sus efectos en la subjetividad. El narrador vinculaba las ideas de animalidad y ausencia de control sobre el cuerpo a una supuesta ausencia de civilización, caracterizada por la incapacidad para sostener emociones y sentimientos. Esa incapacidad, sintomatizada en los continuos cambios de humor de los personajes, se contraponía recurrentemente a la inconsolable memoria de la que hacía gala la protagonista de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais), película por la que el narrador se sentía fascinado. Aludiendo al film de Resnais y Duras, no sólo contraponía el subdesarrollo cubano a la subjetividad ‘desarrollada’ del cine francés, sino que aludía a la necesaria modernización de las técnicas narrativas para dar cuenta de ella:

Una de las cosas que más me desconcierta de la gente es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea, sin dispersarse. Elena demostró ser totalmente inconsecuente. Es pura alteración, como diría Ortega. Lo que sentía ayer no tiene nada que ver con su estado de ánimo actual. No relaciona las cosas. Esa es una de las señas del subdesarrollo: incapacidad para acumular experiencia y desarrollarse. Por eso me impresionó tanto aquella frase de *Hiroshima*: *J'ai désiré avoir une inconsolable mémoire*. (Desnoes 1965, 27)

El concepto de subdesarrollo como categoría explicativa de la realidad cubana había surgido recientemente en los debates públicos de la isla. Como señala Rafael Rojas, la izquierda internacional concibió la Revolución Cubana como un espectáculo en el que muchas de las ideas políticas de la época parecían concretarse en la realidad. De ese modo, la Revolución se asoció a unas semánticas políticas que no coincidían ni con los debates políticos anteriores a la revolución ni con los idearios de los dirigentes revolucionarios. Sin embargo, la capacidad de irradiación intelectual de algunos de estos intelectuales –caso de Sartre, Fanon o Wright Mills...– hizo que algunos de los paradigmas aplicados a Cuba pasaran a formar parte de las categorías con las que la propia Revolución empezó a pensarse a sí misma. Fue el caso de las ideas de ‘descolonización’, ‘guerra civil’ o ‘subdesarrollo’ (ver Rojas 47).

Así, el concepto de ‘subdesarrollo’, raramente utilizado en la época pre-

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

revolucionaria, se convertiría en una idea clave que determinó buena parte de las políticas económicas y educativas de los años sesenta y que permeó no sólo los debates ideológicos del momento, sino también la producción cultural (Rist 168). De hecho, no pocos intelectuales colocaron el concepto de subdesarrollo en el centro de la nueva identidad crítica del intelectual latinoamericano.

La novela de Desnoes se proponía, en ese contexto, como una reflexión antropológica sobre la cultura del subdesarrollo. Pero, como señala Rojas, “a pesar de que ese ejercicio antropológico era practicado por un escritor revolucionario (...) en su discurso reaparecían no pocos tópicos de la tradición intelectual ilustrada, liberal, positivista y eugenésica que, desde Europa, había identificado el mundo latinoamericano con la barbarie” (49). De hecho, para el narrador de Desnoes, el sujeto subdesarrollado estaba caracterizado por una sucesión de “alegrías y sufrimientos primitivos y directos que no han sido trabajados y enredados por la cultura” (1965, 29) y era, por tanto, un arcaico emocional, incapaz de sostener emociones y sentimientos sin migrar de un estado mental a otro. Ello le incapacitaba, pues, para el ejercicio de la memoria, pues no era posible, para el sujeto subdesarrollado, ligar el pasado con el presente y el futuro ni, por tanto, articular un proyecto de país coherente y a largo plazo:

El ambiente es muy blando, exige poco del individuo, todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento. En apariencias. La gente no es consistente, se conforma con poco. Abandona los proyectos a medias, interrumpe los sentimientos, no sigue las cosas hasta sus últimas consecuencias. El cubano no puede sufrir mucho rato sin echarse a reír. El sol, el trópico, la irresponsabilidad... ¿Fidel será así? (Desnoes 1965, 39)

El narrador recogía una larga serie de tópicos coloniales y los articulaba de un modo efectivo a las matrices semánticas que había desarrollado para describir sus propios procesos corporales. En esa su concepción del sujeto subdesarrollado, sin embargo, era difícil inscribir la revolución como proceso de transformación radical y sus líderes como sujetos con un plan de desarrollo. La figura de Castro surgía, así, como un interrogante difícilmente contradictorio con esa antropología del subdesarrollo. De igual modo, la capacidad analítica del narrador Sergio Malabre se veía desbordada por la transformación revolucionaria, y señalaba recurrentemente su incapacidad para inscribirse seriamente en ella:

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

Todavía no me acostumbro a colocarme dentro de la revolución, todavía no veo que todo ha cambiado: hasta mis fantasías. Ya no puedo ser, no soy el mismo. Mis posibilidades se han reducido al mínimo. Ya no puedo viajar ni escoger el auto que quiero comprar o la revista que me gustaría leer. No hay variedad burguesa para unos cuantos, hay sólo una chata igualdad socialista para todos. No tengo futuro, el futuro lo planifica el estado. El futuro del burgués ha quedado reducido a cero. El único refugio que tengo está en mi cabeza y hasta ese rincón ha entrado a trompicones la revolución. Le han quitado la libertad al burgués para planificarle el futuro a los trabajadores. ¡Hay hasta un placer morboso en saber que la gente como yo se va extinguiendo! (Desnoes 1965, 33-34)

La posición del narrador Sergio Malabre ante el proceso revolucionario llevaba al extremo el discurso de la burguesía cubana en descomposición, hasta el punto de que sus palabras estaban contaminadas por el miedo a que el proceso revolucionario le cambiara también a él. Por ello, al sorprenderse pensando en términos de oposición entre burguesía y proletariado, exclamaba “Es la influencia de la revolución: ¡tengo que vigilar mis pensamientos!” (1965, 26). Tal como él mismo señalaba, su incapacidad para ‘colocarse’ en la revolución y participar en ella tenía que ver con la escasa ductilidad de sus valores burgueses y con la dificultad de asimilar su destrucción como clase.

Desde su punto de vista, de hecho, la revolución suponía un proceso de inversión de las categorías sociales que suponía la construcción de nuevos privilegios de los que la antigua burguesía, a la que él pertenecía, se hallaba totalmente excluida. Pero se trataba, también, de un proceso de contaminación de las conciencias en las que se veían involucrados el uso del lenguaje, las categorías de clasificación social y, en general, la forma de ver el mundo. En otras palabras, la revolución suponía una transformación profunda de la subjetividad, y Malabre no estaba dispuesto a participar de ella:

Comprendí que Cuba estaba al revés. O al derecho; es posible. Todo había cambiado. Antes yo hubiera sido el tipo respetable y ellos los desgraciados culpables. Ahora yo resultaba el miserable. Ellos, con su pobreza, su incoherencia y los prejuicios que arrastraban de la burguesía, eran todos unos señores respetables. Yo era culpable de mi educación. (Desnoes 1965, 50)

FIGURAS DEL INTELLECTUAL: POLÍTICA E IRONÍA

El discurso de Malabre, que tras abandonar su empleo anterior se había dedicado a la escritura literaria, parecía una ejemplificación perfecta del tipo de intelectual descrito por Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba”, escrito el mismo año en que apareció publicada *Memorias del subdesarrollo*. En ese artículo fundamental, en el que desarrolló su teoría del hombre nuevo, Guevara había planteado que los intelectuales del momento eran exponentes de una función social caduca, propia de las sociedades pre-revolucionarias y que, por tanto, llevaban incorporados valores incompatibles con la sociedad revolucionaria y que podían, incluso, pervertir a las nuevas generaciones, libres de ese ‘pecado original’ (530).

En realidad, la aportación de Guevara se inscribía en un contexto discursivo más amplio en el que la figura del intelectual estaba siendo sometida a una profunda discusión. De hecho, la ‘familia intelectual latinoamericana’, que se había nucleado en torno a la Revolución Cubana como referente político y a la ‘nueva novela’ como referente literario, empezaba a sufrir divergencias en su seno a mediados de la década. Esa discusión alcanzó un grado máximo de virulencia y visibilidad con el denominado ‘caso Padilla’ en 1971,⁴ pero en realidad había sobrevolado buena parte de los discursos culturales cubanos durante toda la década de los sesenta.

En un primer momento, la Revolución había tratado de legitimarse internacionalmente con el apoyo de los grandes intelectuales de la izquierda mundial (ver De la Nuez) y, especialmente, con el de los escritores emergentes de América Latina, embarcados en un proyecto de ‘modernización’ de las letras latinoamericanas, como Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa o Cortázar. Sin embargo, a mediados de la década tuvo lugar un conflicto de legitimidades entre la vanguardia cultural que estos querían representar y la vanguardia política que, sin duda, todos reconocían en los dirigentes revolucionarios (Gilman 144).

En el centro de ese conflicto, latía la diferente función que ambos grupos otorgaban al intelectual en la nueva sociedad revolucionaria: mientras los escritores ‘modernizadores’ reivindicaban la crítica al poder como el trabajo específico e irrenunciable del intelectual, los dirigentes revolucionarios y buena parte de la intelectualidad cubana exigían un apoyo a las políticas públicas y a las decisiones de la dirigencia política (Lombardo 214). Denostaban, por ello, la idea del intelectual como crítico del poder por ser un remanente

del mundo burgués y liberal, dependiente de un esquema elitista de la sociedad y desarrollaron estéticas que acentuaban los elementos comunicativos de la literatura, en detrimento de las experimentaciones formales neovanguardistas del sector 'modernizador' (Gilman 144).

Los escritos de Guevara sobre la necesaria superación de la idea de intelectual y la creciente desconfianza en las capacidades de la cultura para producir efectos realmente revolucionarios dieron lugar a la emergencia de un imaginario que Gilman ha llamado 'antiintelectual', en el que las competencias específicas del escritor fueron seriamente cuestionadas como modo de intervención social (143-88). *Memorias del subdesarrollo* se publicó en ese contexto turbulento, en relación al cual hay que pensar la ácida crítica que su narrador hacía del proceso revolucionario y de las transformaciones sociales y subjetivas que se estaban produciendo en Cuba.

Por un lado, la crítica de la Revolución era demoledora, analizando las contradicciones del régimen y la deshumanización que, según Malabre, estaba produciendo en la sociedad cubana al reducir las relaciones sociales a la dinámica de la lucha de clases. Es más, esa ácida crítica era enunciada explícitamente desde una posición burguesa amenazada por las transformaciones sociales emprendidas por el gobierno de Castro. Pero por otro, la asunción de esa posición burguesa era tan explícita que la novela podía leerse como la parodia de un discurso sobre la revolución basado en los valores pre-revolucionarios y en los códigos de la burguesía en descomposición y, en ese sentido, podría ser más una crítica de los sujetos sociales reacios a la Revolución que al propio proceso revolucionario.

Memorias del subdesarrollo exploraba de un modo muy productivo esta doble posibilidad de lectura, ironizando sobre ella y sobre la ambigua relación que mantenían las opiniones del narrador Sergio Malabre con las del escritor real Edmundo Desnoes. De hecho, el protagonista de la novela aludía en diferentes ocasiones a un antiguo amigo suyo, al que llamaba Eddy, escritor de cierto éxito en la Cuba revolucionaria y que, en su opinión, trataba de buscar la aprobación oficial a toda costa y que construía sus novelas de acuerdo a los patrones de la cultura socialista, tal como la proponían las autoridades. No era difícil hallar en la ácida descripción de esas novelas una parodia de las anteriores novelas de Desnoes, y el propio narrador le increpaba en un momento dado, al señalar su hipocresía y su sumisión al poder: "¡Quién te ha visto, Eddy, y quien te ve, Edmundo Desnoes!" (1965, 32).

Al representarse a sí mismo, desde la mirada de Malabre, como un far-

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

sante, un traidor a la literatura y un escritorzuelo a las órdenes del poder gubernamental, Desnoes cargaba de ironía el texto y llevaba a un alto grado de complejidad y ambigüedad su representación del intelectual en su relación con el Estado lo que, como ya hemos señalado, constituía una de las preocupaciones mayores de la cultura cubana de la época. De ese modo, distanciaba las opiniones del narrador de las del autor real del texto, pero al mismo tiempo daba pie a una crítica ácida, pormenorizada y profunda de su obra y de su propia posición como intelectual en el contexto de la cultura revolucionaria.

Lo cierto es que en esa crítica que Malabre hacía a la obra de Desnoes se inscribían algunos de los argumentos que el sector ‘modernizador’ y liberal del campo literario estaba utilizando para criticar la voluntad disciplinaria de las instituciones culturales cubanas y la aparición de intelectuales orgánicos: “el artista, el verdadero artista (tú lo sabes, Eddy), siempre será un enemigo del Estado. En eso también aspira al comunismo” (1965, 30).⁵ De ese modo, el narrador ponía en discurso una de las posiciones más importantes del debate cultural que estaba teniendo lugar en Cuba en ese momento, pero al tomar como objeto de crítica al autor real del texto, esa crítica resultaba totalmente irónica.

La novela presentaba, pues, una teoría de lo que debía y no debía ser el intelectual, pero a la vez se distanciaba totalmente de ella. De ese modo, intervenía en el debate sobre la función del intelectual, pero lo hacía de un modo ambiguo e irónico. Daba un espacio de expresión a algunas de las proposiciones que, de hecho, se estaban enfrentando en el campo cultural cubano de los sesenta, pero lo hacía de un modo paródico que parecía desacreditar sus propios argumentos.

CONCLUSIONES: IRONÍA Y AMBIGÜEDAD

La estrategia de Desnoes con respecto a la representación del intelectual condensaba, en verdad, el funcionamiento general de la novela con respecto a las opiniones y juicios emitidos por su narrador. La crítica de la Revolución, hecha desde un punto de vista explícitamente burgués, podía leerse como una irónica parodia del nihilismo de la burguesía en descomposición y, por ello, la novela podía ser considerada como un juicio crítico contra una burguesía vacilante y decadente. Pero a la vez, Desnoes se servía de esa distancia irónica para vehicular una serie de ideas, de valores y de reflexiones muy críticas con el proceso revolucionario y que, aunque pudieran leerse como una parodia del

pensamiento burgués, en el interior de la novela adquirirían una expresión coherente y una forma narrativa consistente y convincente.

Se trataba, pues, de una intervención ambigua, contradictoria y profundamente irónica, que se negaba a fijar el sentido de su mensaje, pero que ponía en circulación una serie de proposiciones muy potentes ideológicamente de las que su autor hábilmente se desvinculaba. Independientemente del sentido de su crítica y de las ideas que la novela contenía –fueran estas paródicas o no– sobre el trabajo del intelectual y la función social del escritor, el trabajo de sugerencias, ambigüedades e ironías de *Memorias del subdesarrollo* se hallaba más cerca de las estéticas ‘modernizantes’ y de mensaje político indefinido que de las poéticas ‘comunicantes’ de mensaje claro que iban a extenderse en la narrativa cubana en los próximos años, cuando el conflicto entre las diferentes concepciones del intelectual alcanzara un grado más alto de tensión.

Notas

1. Por ejemplo, cuando el narrador, tras constatar su envejecimiento físico, decidía hacer ejercicio y, en el párrafo siguiente, señalaba: “El cuerpo es agradecido. Llevo sólo una semana haciendo ejercicios y ya siento que los músculos se me van endureciendo. Tengo menos barriga. No sé si es verdad o una idea que yo me hago” (1965, 21).
2. “Acabo de prender un cigarro. Llevo más de veinte años fumando y todavía no sé si me gusta o no me gusta el tabaco. That’s the story of my life. (...) He decidido ahora fumar sólo cuando sienta el deseo y nunca encender un cigarro cuando esté simplemente aburrido. (...) No quiero huir más del hueco que llevo adentro. Quiero sentirme solo y ver hasta dónde puedo llegar, si llego al fondo de mi vacío” (1965, 19).
3. “Acabo de cortarme las uñas de los pies. (...) Me pasé como media hora podándome las uñas, sosteniendo en las manos mis dedos deformes. No me produjeron ninguna repugnancia, aunque basta que le vea el pie a cualquier persona, hasta tratándose de una mujer hermosa, para que sienta ganas de vomitar. Y, sin embargo, mis pies no me producen asco. (...) Los deditos esmirriados es lo más desagradable de nuestro cuerpo. Todo el mundo debería cortárselos” (1965, 10).
4. Dado que el caso es bien conocido, me remito a la narración que de él

hace Albuquerque Fuschini. El propio Desnoes escribiría años más tarde sobre el episodio: “En cierta ocasión (...) declararé que una de las ventajas del escritor socialista era que se le tomaba en serio, no era un mero bufón de la corte como en tantos países occidentales desarrollados, pues inclusive podía caer preso. Y ocurrió” (1984, 256).

5. Años más tarde, y en otro contexto, Desnoes se referiría en unos términos muy parecidos al tipo de intelectualidad a la que se puso fin tras el caso Padilla: “La cultura, tanto la cubana como la latinoamericana, ha sido un instrumento de nuestra política exterior. Al fracasar el intento de construir simultáneamente el comunismo y el socialismo en nuestra isla —muerto el Che en Bolivia, en crisis la economía de los incentivos morales, fracasada la zafra de los diez millones— sobrevino el broche del caso Padilla. El fin del escritor como conciencia de la sociedad. Cuba se vio obligada a recurrir a métodos tradicionales, oficiales, de construir el socialismo. Ya el informe central del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba establece en 1975 la función orientadora de la vanguardia de la clase obrera en estas cosas de la cultura” (1984, 256).

Obras citadas

- Albuquerque Fuschini, Germán. “El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos”. *Universum* 16 (2001): 307-20.
- Bajtín, Mijaíl. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2002.
- Croce, Marcela, ed. *Polémicas intelectuales en América Latina: del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Simurg, 2006.
- De la Nuez, Iván. *Fantasía roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. Barcelona: Debate, 2006.
- Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. La Habana: Unión, 1965.
- . “A falta de otras palabras”. *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. Tucumán: Folios Ediciones, 1984. 255-61.
- Dostoievsky, Fiodor. *Memorias del subsuelo*. Trad. Bela Martinova. Letras Universales. Madrid: Cátedra, 2003.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana*

PERIS. IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO*

- durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate, 2003.
- García, Luis Manuel. "Más puro que un cordero sin uniforme: entrevista a Edmundo Desnoes". *Mono Azul* (2007): 1-5.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba". 1965. *Los dispositivos en la flor: Cuba, literatura desde la revolución*. Ed. Edmundo Desnoes. Hanoover: Ediciones del Norte, 1981. 525-32.
- Lombardo, Verónica. "El difícil oficio de calcular, o dónde me pongo". *Polémicas intelectuales en América Latina: del 'meridiano intelectual' al caso Padilla (1927-1971)*. Ed. Marcela Croce. Buenos Aires: Simurg, 2006. 213-19.
- Menton, Seymour. *Caminata por la literatura latinoamericana*. México: FCE, 2002.
- Rist, Gilbert. *El desarrollo: historia de una creencia occidental*. Trad. Adolfo Fernández Marugán. Madrid: La Catarata, 2002.
- Rojas, Rafael. "Anatomía del entusiasmo: la revolución como espectáculo de ideas". *América Latina Hoy* 47 (2007): 39-53.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas: el SIDA y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Madrid: Taurus, 1996.

Luis Astrana Marín contra las vanguardias y contra Góngora

PABLO ROJAS

Instituto de Enseñanza Secundaria Alonso de Orozco
45560 Oropesa, Toledo
atfiles@terra.es

RECIBIDO: ENERO DE 2008
ACEPTADO: FEBRERO DE 2008

Luis Astrana Marín es conocido principalmente por ser el autor de una monumental biografía dedicada a Cervantes además de por haber vertido al castellano los versos y las obras dramáticas de Shakespeare. Su labor filológica ha sido reconocida en muchas ocasiones aunque no han faltado las voces que pusieran en entredicho sus cualidades como historiador de la literatura. Quienes así se han manifestado han tenido muy en cuenta su genio atrabiliario y su tendencia al exabrupto que en muchas ocasiones iba acompañado del ataque *ad hominem*. Su primer libro, de hecho, fue una crítica iracunda lanzada contra la enseñanza que a comienzos del siglo XX se impartía en los centros religiosos de España. *La vida en los colegios y seminarios: memorias de un colegial* (1915), de claro contenido autobiográfico, narra las experiencias del joven Astrana en un centro regentado por frailes y en un seminario diocesano. Sigue en ello la senda abierta algunos años antes por Ramón Pérez de Ayala con su novela *A.M.D.G.* Rafael Cansinos Assens en sus memorias, en donde se manifiesta extremadamente crítico con Astrana, recuerda el nacimiento de aquel libro y el ánimo combativo con que se gestó:

Astranilla según su costumbre, se ha pegado como con sindeticón al pródigo editor, se ha hecho su inseparable..., y desde luego le ha entregado

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

el manuscrito de un libro sensacional, *La vida en los conventos y seminarios*, muy superior según dice él mismo, al *Ad maiorem Dei gloriam* de Pérez de Ayala...:

Un libro de escándalo, que se va a vender como pan bendito... y va a hacer pupa..., ¡porque en él se da mucho palo!... (2005a, 62)

El éxito, pese a sus expectativas, le fue esquivo. Tampoco tuvo más suerte con su segundo libro: *Las profanaciones literarias: el libro de los plagios* (1919), que, como su propio nombre deja traslucir, también fue compuesto con la intención de zaherir. En esta ocasión a diversos filólogos y traductores que, sin mención de sus fuentes, habían acaparado fragmentos completos de otros autores haciéndolos pasar por suyos. Francisco Villaespesa, Antonio Rodríguez Marín o Julio Cejador están entre ese centón de plagarios. Alguno, como ocurre con Cejador, no recibió con agrado aquellas críticas y, según relata Cansinos (2005a, 362-64), llegó a retar a Astrana a un duelo.

De Astrana han hablado algunos de sus contemporáneos y en general su retrato no ha sido muy elogioso. César González Ruano lo describe como “hombre desarreglado, erudito de corbata hecha, cascarrabias verde, sórdico malicioso y trotamadriles incansable” (224). Rafael Cansinos Assens es todavía más severo. En los pasajes de *La novela de un literato* en los que aparece le caracteriza con estos tres adjetivos: salvaje, absurdo y terrible. Además, Cansinos cuenta una anécdota sangrante protagonizada por Astrana y que, de ser cierta, nos habla de su falta de humanidad: tras la muerte de Camín publicó “un artículo feroz, despiadado, para el escritor que acaba[ba] de morir, sobre cuyo cadáver, aún caliente, se lanz[ó] con la voracidad de un buitre o una hiena. Es algo de mal gusto, pues atacar a un muerto es peor y más feo que atacar a un ausente. Pero *Astranilla* las gasta así” (2005b, 319). Lo cierto es que Astrana se granjeó muchas enemistades en la década de los veinte y de los treinta, entre otras razones porque desde las páginas de *Los Lunes de El Imparcial*, en donde sucedió a Cansinos, se dedicó a polemizar con buena parte de la intelectualidad de la época. Entre sus enemigos preferidos se contaban los vanguardistas de toda laya: ultraístas, creacionistas, surrealistas, dadaístas, gongorinos; ninguno de ellos estuvo a salvo de sus arremetidas.

Todos estos juicios contrarios han hecho que Astrana permaneciera durante años en una especie de limbo literario del que poco a poco parece haber ido resucitando. A ello han ayudado aproximaciones llenas de ecuaní-

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

midad como el libro escrito por José Montero Padilla y José Montero Reguera que, además de ofrecer una útil semblanza bio-bibliográfica de Astrana, pone en valor su función como fundador de la Sociedad Cervantina. Por su parte, Enrique Domínguez Millán también se manifiesta firme valedor de Astrana en una biografía que muchas veces roza lo hagiográfico.

En el presente artículo pretendemos centrarnos en las peleas que Astrana sostuvo con los vanguardistas y con los organizadores del homenaje a Góngora, según su opinión miembros todos ellos de una misma familia. Astrana se enfrentó en los años veinte, sin saberlo, a lo que después se ha conocido como Generación del 27, un grupo de poetas que durante años pareció olvidar su ascendente vanguardista y su nacimiento al calor de movimientos renovadores como el ultraísmo. Astrana percibió en tiempo real la ligazón de todos aquellos poetas con la vanguardia, y la animadversión que profesó hacia “los innovadores” ha hecho de él un personaje antipático y antimoderno. Astrana no fue, ni mucho menos, el único en ridiculizar lo que entonces se conocía como “joven literatura”, pero es verdad que lo hizo con un tono excesivamente desabrido. Esa polémica se desarrolló muchas veces en las páginas de los periódicos y las revistas de la época. A ellos y a otros testimonios del período hemos recurrido para tratar de recrear con la mayor exactitud posible un debate que tiene lugar en un período convulso y capital para el decurso de nuestras letras.

ASTRANA CONTRA LAS VANGUARDIAS

Tal vez los primeros vanguardistas contra los que Astrana arremetió fueron los jóvenes oficiantes del ultraísmo. Todos los integrantes de aquel movimiento pretendían superar al modernismo, orientación que a Astrana ya desde su mismo nacimiento le parecía desnortada y estéril. Contra los ultraístas lanzará dardos envenenados en su libro *Gente, gentecilla y gentuza*. Allí les dedica el capítulo “La última moda literaria” en donde aprovecha los versos que Luis Mosquera, Adriano del Valle, Guillermo de Torre o Gerardo Diego publicaban por entonces en las páginas de *Grecia* para ridiculizarles como poetas. La verdad es que Adriano del Valle, por ejemplo, no se lo pone demasiado difícil con esta composición:

De mi corazón
almanaque

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

*se han deshojado
las horas y los años.
Hubo divanes rojos
y hubo estrellas maduras
para mi paladar y mi molicie
de paquidermo rumiador de cantos.*

Astrana, aprovechando el último verso caracteriza a Del Valle como “paquidermo rumiador y poeta irracional” (1921, 240). No mucho mejor parado sale Guillermo de Torre, amante en sus años ultraístas de las palabras esdrújulas y de los neologismos de estirpe futurista, a quien Astrana llama irónicamente “trovador fisicogeómetra del catastro velivolante” (1921, 240). El dardo siguiente es para Gerardo Diego quien antes de adentrarse en la reivindicación de Góngora ya recibió las primeras andanadas de Astrana, en esta ocasión a cuenta de su militancia en el ultraísmo. Diego, como veremos, se resarcirá con posterioridad de todos estos insultos participando en un simbólico auto de fe en el que se condenará al fuego eterno a Astrana acompañado de otros destacados gongoróforos. Pero recordemos las dudas que, a comienzos de los años veinte, albergaba Astrana acerca del futuro como poeta del autor cántabro:

Otro poeta, que se firma Diego –¿será de Noche?–, es más modesto y sentimental:

*“Soy el caminante extraviado
sobre las hojas muertas del calendario”*

No atisbamos que quiere decir; pero en seguida nos descubrirá la condición de su vida:

*“Yo me arrastro
bajo todos los puentes del fracaso”*

Naturalmente, y nosotros le creemos sobre su palabra. Porque, ¿no ha de fracasar, escribiendo como escribe? (1921, 240)

En cierta forma Diego le hará caso porque, a no tardar, al lado de esta modalidad vanguardista, bautizada por el autor de *Imagen* como “poesía de creación” o “poesía absoluta”, comenzará a cultivar otra más apegada a la tra-

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

dición. *Versos humanos* es buen ejemplo de ello pero ya su debú, *Romancero de la novia*, era un libro inserto en esa tradición y del que, en sus inicios vanguardistas, no gustaba de alardear.

La rebelión que algunos poetas parecían alentar en contra de nuestros clásicos, partiendo para ello del futurismo con su odio a los museos y las academias, era algo que a Astrana le resultaba intolerable. Necesidad de renovación sí, sostenía, pero no a cualquier precio. Astrana opinaba que la escena literaria española pasaba por un enorme bache creativo, un estancamiento que tenía su arranque a comienzos de siglo. Ni el novecentismo ni el modernismo –dos caras de una misma moneda– habían sido el revulsivo eficaz que ayudara a despertar al convaleciente de su postración. Al contrario, el modernismo había sido contraproducente pues lejos de aminorar la dolencia la había agravado. La estética impulsada por Rubén era, en opinión de Astrana, una literatura inconsistente, cursi, afeminada... Este es el duro balance que de sus frutos hace en un artículo publicado en *Los Lunes* bajo el sonoro título de “El homosexualismo en nuestras letras”:

La literatura amadamada, por tanto, halló en estas sectas la mejor defensa de su secta. Sólo le restaba disfrazarse de moda tan ruin leprosería. Irrumpieron nuestras letras todos los lloriqueos y sentimentalismos cursis de los amadamados. Saltáronse las esencias de todos sus frascos líricos. Allí llovieron cuantos perfumes conoció el Oriente. Se desdeñó la aurora y el mediodía, para cantar el lánguido atardecer. ¿Recordáis la cosecha que hubo de ojos glaucos, estanques, cisnes y horas malva? (Astrana 1927d)

Los ultraístas también deseaban clausurar los ya exhaustos manantiales rubendarianos pero, a diferencia del crítico conquense, lo hicieron guardando respeto hacia quienes pretendían enterrar. Bien es cierto que esa inicial cortesía tardó poco en quebrarse. Astrana consideraba, y en ello no iba desencaminado, que el modernismo era una modalidad más de la vanguardia, y en tanto que deseo inorgánico y superficial de renovación, había sido incapaz de generar nada consistente. Con todo, razonaba, un cambio era necesario: “El deseo de renovación literaria que late en muchos jóvenes escritores es en principio en extremo loable. Toda nuestra literatura, en efecto, adolece no ya de roída, vieja, carcomida y apolillada, que eso fuera poco, sino de estancada, y, por ende, de mala, que es lo peor; no de antigua, antes de vetusta” (Astrana

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

1921, 236). Ante esta urgencia el revulsivo en que pretendían erigirse las corrientes de vanguardia - cubismo, simbolismo, creacionismo- no eran sino meras “bagatelas”. Venían a ser como aspirinas que se recetasen a un enfermo terminal. Y en esto llegaba el ultraísmo, un movimiento estruendoso y combativo, perfecto para colisionar con el también polémico Astrana. De sus opiniones ultracríticas y llenas de sorna hacia los pupilos de Cansinos están repletas las memorias de éste. En *Gente, gentecilla y gentuza* también se despa-cha a gusto con ellos y les ataca, además de por su inconsistencia, por el escaso aparataje teórico que fueron capaces de articular. ¿Qué es el ultraísmo?, se pregunta, y responde:

A punto fijo no se sabe; pero sospéchase. Atendiendo a su etimología, ultraísmo es, en orden a las demás escuelas literarias, la del *más allá*. Nada de futurismo, parnasianismo, prerrafaelismo, decadentismo, creacionismo, cubismo, vibracionismo, etc.; el ultraísmo es la última palabra de la modernidad, el *más allá* de todo lo imaginable, la ruptura contra cualquier forma existente, el completo adiós a los moldes antiguos. Y, sin embargo de ser o pretender ser tanto, el ultraísmo es bien poca cosa; no diremos el alcaloide de la tontería. (Astrana 1921, 237-38)

No fue el único Astrana en manifestarse así de severo con el ultraísmo. Hubo quien fue incluso más lejos. Recordemos a este respecto la crónica que en las páginas de *La Voz* (29 enero 1921) escribió el periodista Manuel A. Bedoya con motivo de la celebración de la primera velada ultraísta en el café Parisiana de Madrid. El título es bien elocuente: “Del Madrid funambulesco. En plena apoteosis del disparate”. Bedoya, limeño como Alberto Guillén, aparece entre los autores entrevistados por este último en su polémico libro *La linterna de Diógenes*. Polémico porque Guillén reproduce los insultos que los escritores españoles se dirigen entre sí, y que le habían sido confiados *off the record*. Los ultraístas vuelven a ser, en esas entrevistas, diana agradecida contra la que disparar. Sirva como ejemplo del tono general dominante la opinión expresada por José Francés: “todos sus disparates no pueden ser otra cosa que masturbaciones cerebrales” (Guillén 85). Un punto más allá en su censura va otro autor curiosamente también peruano: Alberto Hidalgo. En su opúsculo *Contra España* (1921) caracteriza a los ultraístas como homosexuales, algo en lo que coincide con Astrana que les había llamado poetas “amadamados”. Estas son las palabras exactas de Hidalgo: “el ultraísmo es un *espor* de andróginos.

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

El jefe de ellos, todos los saben, es un maricón con patente: Cansinos Assens. Y los que le siguen lo son también, con pocas excepciones. La redacción de esa revista *Grecia* es su casa de cita. El maestro, como le llaman a Cansinos, se desnuda allí cotidianamente y baila la danza de Salomé...” (104).

Como vemos el ánimo combativo contra el ultraísmo no se circunscribía a Astrana, sino que estaba bastante extendido. Prácticamente todos los escritores consagrados fueron renuentes a sus propuestas, a lo que habría que sumar la actitud escandalosa, tomada de dadá, con que el ultraísmo gustaba presentarse en sociedad. La polémica alimentaba al *Vltra* y por ello sus oficiantes estaban deseosos de entablar discusión con cualquiera, ya fuera éste Manuel Machado, León Felipe o el mismo Astrana. A este último, desde las páginas de *Vltra* (n.º 1, 27 enero 1921), le envían el siguiente recado: “El señor Astrana Marín, nos honra censurándonos en su libro *Gente, gentuza y gentecilla*. ¡Caramba, si nos alabase sería cosa de dudar de nosotros mismos!”.

El ultraísmo da sus últimos pasos entre 1922 y 1923, momento en que el estandarte del movimiento, la revista *Vltra*, cesa su actividad. Bien es cierto que en revistas posteriores –*Tableros*, *Horizonte*, etc.– todavía resuenan ecos de estirpe ultraísta que poco a poco se van confundiendo con los de otro movimiento innovador presto a tomar el testigo: el surrealismo. A Astrana se le abre de este modo un nuevo flanco en su cruzada contra la vanguardia. En octubre de 1926, con motivo de la publicación en París del segundo y último número de la revista *Favorables París-Poema*, dirigida por Juan Larrea y César Vallejo, Astrana crea un neologismo para referirse a los poemas allí incluidos: “ultragismo”. En esta ocasión se sirve de erratas como: “El tiempo tiene hun miedo ciempiés a los relojes” para burlarse, sin nombrarle, de su autor. Éste no es otro que César Vallejo, aunque en la revista, por error, el poema se atribuyó al escultor catalán Apeles Fenosa. Con el título “He aquí que hoy saludo” se recoge posteriormente en *Poemas humanos*, Astrana considera que el grueso de los poemas publicados por Larrea y Vallejo en su revista son herederos del ultraísmo, un movimiento que parecía resistirse a desaparecer. Aunque evita citar los nombres del resto de colaboradores –“pasarán a la posteridad”, ironiza–, sí tiene tiempo de destacar a uno de ellos: Pablo Neruda. Así bautiza al futuro premio Nobel chileno y reproduce este verso suyo: “¡Oh cielo, tejido de aguas y papeles!”, para preguntarse a continuación: “¿Se dijo nunca semejante cosa? ¿No merece que le declaremos príncipe de los ultraístas?” (Astrana 1926). La vanguardia se resistía a fenecer y a Astrana se le hacía intragable el nuevo objetivo que los jóvenes literatos se marcaban en

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

aquella publicación: “expresar en la forma más palpable, más sencilla, los revoloteos de la Psiquis” (1926). El surrealismo, del que en 1925 André Breton presentó su primer manifiesto, se convertía en el nuevo credo estético para regocijo de multitud de jóvenes poetas y para escándalo de tradicionalistas como Astrana.

En 1929, con el surrealismo en plena expansión en España, Astrana vuelve a insistir en su cruzada contra el vanguardismo. La vanguardia, apunta entonces, es un señuelo que la juventud emplea para darse a conocer. El problema radica en que esa juventud, a causa de su falta de experiencia, carece de conocimientos suficientes para renovar con vigor lo establecido y por ello se deja arrastrar por la moda, justamente aquello que antes se queda viejo. “Moda –había escrito con anterioridad (Astrana 1927f)– es un disfraz de la novedad, con ser ya la novedad disfraz de disfraces, supuesto que nada hay nuevo”. Y dado que ya está todo inventado lo importante no es decir cosas nuevas sino decirlas mejor. La vanguardia de este modo resulta ser un simple juego de “mozalbetes” dispuestos a “llamar la atención” a toda costa. Una juventud asexuada, falta de músculo, muy diferente de la que Astrana (1929) juzga necesaria:

la verdadera juventud, el verdadero movimiento regenerador de España, el que establezca las bases de una mejor política, de una más alta filosofía, de un concepto más imparcial de la historia y de un sentido más humano y más libre del arte, está muy lejos de la patulea retrógrada vanguardista. Ni es empresa para versificadores amuchachados y asexuales, sino para espíritus viriles, que sepan hablar claro y alto el duro lenguaje de la verdad que han de imponer los tiempos.

Es fácil, leyendo este fragmento, deducir que con su llamada a la rehumanización de la literatura o a la victoria de los espíritus más selectos, Astrana está abogando por la llegada de un nuevo orden artístico y político. Incluso puede percibirse cierta complacencia en el uso de la fuerza para ello. Astrana, sin embargo, no desentona de la opinión poco favorable hacia la “joven literatura” que por entonces, con motivo de las celebraciones del tercer centenario de Góngora, expresaba Unamuno:

Y ahora en estos días mismos de principios de junio de 1927, cuando la tiranía pretoriana española se ensoece más y el rufián que la representa

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

vomita, casi a diario, sobre el regazo de España las heces de sus borra-
cheras, recibo un número de *La Gaceta literaria*, de Madrid que consagran
a don Luis de Góngora y Argote y al gongorismo los jóvenes culteranos
y cultos de la castrada intelectualidad española. (104)

Unamuno golpea a Primo de Rivera pero también manifiesta su desconfianza en unos jóvenes que reivindicaban la figura del autor del *Polifemo*, y que se desentendían de las hondas preocupaciones españolas en que se habían sumergido sus compañeros de generación. A esos mismos poetas los llamará Unamuno “eunucos”. ¿Sentía cierta envidia el pensador bilbaíno por un grupo de escritores que ya comenzaba a hacerse con las riendas intelectuales de España y que obligaba a los escritores del 98 o del novecentismo a pasar a un segundo plano? Es probable que así fuera. Lo cierto es que los poetas del 27 al ir erigiéndose en grupo dominante levantaban no pocas suspicacias entre los poetas mayores –Machado, Juan Ramón, etc.–, también entre otros escritores coetáneos que se iban quedando rezagados. Piénsese por ejemplo en el ataque que, desde posiciones de avanzada, envía el ex-ultraísta Ernesto López-Parra (1927) a Gerardo Diego a cuenta de la poco vanguardista misa con que se homenajea a Góngora. O en las palabras denigratorias que hacia los del 27 se profieren desde las páginas de la revista *Post Guerra*. Astrana, seguramente desde un plano ideológico diferente, tampoco veía con buenos ojos a una juventud amiga de acoger modas extranjerizantes o de vindicar figuras oscurantistas y marginales dentro de nuestra literatura. Él pensaba que paralela a esa juventud existía otra “que no se cuida[ba] para nada de grupitos miriados y perfumados”, que “sólo at[endía] a su obra” y que no caía “en las castraciones morales y espirituales de ninguna escuela arrebozada con nombre de vanguardia o retavanguardia” (1929). Estas ideas concuerdan con las de importantes pensadores que a finales de los años veinte comenzaban a criticar abiertamente a quienes se habían dejado seducir por el purismo o el formalismo y habían minusvalorado la preocupación por el hombre y su circunstancia. Se comienza a hablar entonces de rehumanización al socaire de las ideologías totalitarias que prendían en España. Esa preocupación social, que late en las palabras de Astrana, se bifurcará en dos senderos irreconciliables: de una parte, los poetas próximos al comunismo con su revista *Octubre*, de otra, los cercanos a Falange, ansiosos por contemplar el resurgimiento de una España imperial. Con su homofobia y su antisemitismo, Astrana, de tener que elegir entre las dos, habría optado con bastante probabilidad por la segunda.

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

Cabe preguntarse, en todo caso, hasta qué punto Astrana fue certero en sus juicios sobre la vanguardia. Paradójicamente algunos de sus más encarnizados detractores no tardaron en darle la razón. Es lo que sucede, por ejemplo, con Rafael Cansinos Assens que, en su libro de memorias *La novela de un literato*, cuenta cómo terminó por abandonar el ultraísmo tras percatarse de la incapacidad de este movimiento por generar nada consistente, ni siquiera un poeta que pudiera alcanzar cierta notoriedad. Cansinos (2005a, 480) apunta lo siguiente:

Empiezo a pensar si *Astranilla*, el salvaje, no tendrá razón en sus crudos juicios sobre los ultraístas... Hasta ahora, no ha surgido el poeta que esperábamos. Sus producciones forman una antología de absurdos que justifican las burlas de que son objeto (...) Yo los defiendo, pero en el fondo yo también estoy ya empachado de tanto disparate con pretensiones de novedad, y no puedo reprimir una sonrisa irónica ante esos engendros que, por lo demás, tantos sudores les cuestan..., y la fatuidad con que los exhiben...

Tampoco el ultraísta Ernesto López-Parra, según Francisco Villaespesa (Guillén 179), el único poeta con talento del grupo, estaba demasiado lejos de Astrana cuando, en pleno ultraísmo, apuntaba como objetivo el siguiente: “Lo que queremos es depurar las emociones poéticas, rechazando las imágenes ya creadas, no porque nos parezcan malas, sino porque nos parecen viejas. Las cosas son siempre las mismas, pero cada época las ve con ojos distintos” (1921). En esto, como se ve, no hay grandes diferencias con lo que sostenía Astrana. Sucede algo parecido con la acusación de adanismo o de extranjerismo que se hacía pesar sobre el ultraísmo. Era evidente que el caligrama francés, el cubismo pictórico o el ideario futurista estaban en la base de sus propuestas. Pero no sólo eso. Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges muestran también el contacto de este movimiento con nuestros clásicos, en concreto con autores barrocos como Góngora o Quevedo, muy amantes ambos de crear imágenes impactantes, algo que les hermanaba con los ultraístas. Astrana, más cauto, sólo veía en estas corrientes tentativas de inocular virus perniciosos y extraños en nuestras letras. Además, de tener que espigar en nuestra literatura un modelo como patrón de renovación no parece que fuera Góngora el más indicado. Así se lo hará saber a los mismos ultraístas y a los del veintisiete.

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

ASTRANA CONTRA GÓNGORA

La reivindicación de Góngora en 1927 sirvió para que un conjunto de poetas hasta entonces un tanto disperso en sus preocupaciones estéticas se uniera alrededor de un objetivo compartido y comenzara a tener conciencia de grupo. Esa idea de grupo y el papel aglutinador que el homenaje a Góngora jugó en su definición ya fue percibida por Luis Cernuda en un artículo publicado en 1937 en las páginas de *Hora de España* (–que puede verse también en Caudet 261-65). Allí apuntaba: “El centenario de Góngora, celebrado por aquella fecha, proyecta sobre dicho grupo de escritores la difícil gloria de aquel gran poeta desdeñoso, exigente y orgulloso, enseñándoles algo a que por lo demás estaban predispuestos: rigor y responsabilidad”. No cabe duda de que una de las principales motivaciones que indujo a escritores como Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti o Federico García Lorca a reivindicar con bastante combatividad la figura del denostado Góngora tenía que ver con su deseo de romper con un arte considerado pacato y superficial. Luis Cernuda en el artículo mencionado, pensaba que ese arte contra el que se habían sublevado era todavía el modernista. Olvidaba, sin embargo, que contra él ya se había levantado con anterioridad y con parecida agresividad el ultraísmo. Al fin y a la postre, si algún mérito se ha atribuido a ese peculiar movimiento vanguardista español ha sido el de liberar a nuestra literatura del caduco lastre modernista.

El neogongorismo fue percibido por muchos como una variante más de la vanguardia, otro ismo a cuya grupa se aupaban los amantes de novedades en su intento de romper con lo establecido. Astrana, obviamente, así lo contempló desde el principio, por ejemplo en una entrevista concedida al periodista Alfonso Camín a comienzos de los veinte en donde proclama: “Los gongoristas de ayer y los ultraístas de hoy son una misma cosa” (Montero Padilla y Montero Reguera 35). Pero no fue el único. Desde la perspectiva de los innovadores, Góngora, con su lección de independencia, con su búsqueda de una poesía personal, pura, desgajada de la torva realidad, o con su halo de heterodoxia venía a constituir un modelo apto para los deseos de transformación que albergaban los poetas jóvenes. Por eso, el ultraísmo, con Guillermo de Torre a la cabeza había sido de los primeros en izar su bandera. De hecho, en su único poemario, *Hélices* (1923), Torre emplea una cita de *Las soledades* de Góngora para prologar la sección séptima del libro. Por su parte, Francisco Ayala en su proemio a *La piel del cordero* –escrito en 1949–, también contem-

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

pla las celebraciones gongorinas como una manifestación más del efervescente ánimo renovador en el que se sumergió la juventud española en la década de los veinte, un afán que se dispersó en un amplio haz de perspectivas en apariencia contradictorias pero interconectadas entre sí por unos invisibles lazos vertebradores. Este es el cuadro general que pinta Ayala (14):

Las distorsiones formales más arriesgadas y las mayores extravagancias temáticas, la apelación al folclore, a lo tradicional y local, la revivificación de las formas cultas, clásicas y barrocas, y hasta una veta neorromántica, eran tendencias que convivían, pugnaces, pero hartamente entremezcladas, y todas coincidentes en su prescindencia de la realidad social inmediata, en los tanteos de esa generación. A ella pertenecen extremos tan dispares como el ultraísmo y el gongorismo, cuyos secuaces respectivos precisarán fechas, límites, y se negarán, celosos, toda concomitancia; pero ¿cómo no ver en ellos, a la distancia, figuras de un mismo cuadro, más emparentadas de lo que quisieran?

Gongorismo y vanguardia venían a ser casi lo mismo, pensaba Ayala años después, y así lo entendió rápidamente Luis Astrana que pronto se erigió en uno de sus más conspicuos fustigadores.

Su primer aviso, antes del tricentenario, lo había dado en 1925, con motivo de la aparición de una biografía de Góngora escrita por Miguel Artigas. Confiesa entonces el estudioso conquense que la figura del racionero cordobés nunca le “fue simpática” y que juzgaba extemporáneos tanto los intentos del parnasianismo y del simbolismo francés por resucitarlo como “las solicitudes de esas literaturas en ciernes por incluirle en su campo” (Astrana 1925). Aquí, sin duda, hay una referencia a Guillermo de Torre y su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado en ese mismo 1925, que dedica algunos epígrafos a valorar la importancia de Góngora como creador de imágenes y metáforas, aspecto éste que servía a Torre para considerarle un “precursor” del ultraísmo. Luis Astrana (1925), por contra, hace suyas las palabras que Marcelino Menéndez Pelayo había dirigido a Góngora en su *Historia de las ideas estéticas en España*, en donde el polígrafo cántabro había dictaminado:

Indígnale a uno más que la hinchazón, más que el latinismo, más que las inversiones y giros pedantescos, más que las alusiones recónditas, más que los pecados contra la propiedad de la lengua, lo vacío, lo desierto de

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

toda inspiración, el aflictivo nihilismo poético que se encubre bajo esas pomposas apariencias, los carbones del tesoro guardados por tantas llaves.

Sobre este juicio peyorativo orbitará gran parte de la polémica que, en torno a la figura de Góngora, se suscita en España en 1927. De una parte, gentes como Luis Astrana Marín o Justo García Soriano, discípulos de Menéndez Pelayo y continuadores de una tradición inveterada que nace en el seiscientos y que condena al ostracismo a Góngora por sus oscuridades; frente a ellos, la joven literatura, con Dámaso Alonso y Gerardo Diego a la cabeza, que encuentra en Góngora un modelo plausible de poesía, afín a la nueva sensibilidad que entiende la obra artística como un ente puro de ficción, desligado de la realidad. La polémica, evidentemente, estaba servida y entre unos y otros, como veremos, habrá algo más que palabras.

Pese a que Astrana (1925) se negaba por todos los medios a permitir que Góngora abandonara el purgatorio en donde yacía recluido, también era capaz de reconocerle algún mérito: “Nadie niega la aguda sensibilidad de Góngora, ni el primor de algunas imágenes del *Polifemo*”. Astrana, haciéndose eco de una larga tradición, que parte de Francisco de Cascales, distingue entre el “poeta de la luz” y el “poeta de las tinieblas”, entre la claridad de sus estimables poemas juveniles y las oscuridades en las que se adentra a raíz de su militancia en el culteranismo. Añade además otra de las acusaciones que sobre Góngora se hacía pesar: su falta de originalidad, su mera imitación de un modelo, el cultista, aclimatado en España por otro poeta: don Luis de Carrillo y Sotomayor, al que Góngora, injustamente, habría arrebatado la paternidad. Góngora quedaba de este modo rebajado a un “simulador”, a un vulgar copista.

En el artículo de Astrana se sintetizan gran parte de las ideas-fuerza que sobre la figura de Góngora se habían ido consolidando a lo largo de los años. Ideas contra las que se rebelarán los hombres del 27, de modo especial Dámaso Alonso que dedicará buena parte de sus esfuerzos a desbaratar puntos de vista tenidos en la historiografía española por verdades incontrovertibles. Por ejemplo, la idea de que la literatura española sólo era apta para la fabulación de lo cotidiano, asunto sobre el que diserta en su conferencia del Ateneo sevillano en 1927 y que después, en octubre de 1933, publicará en la revista *Cruz y raya* con el título de “Escila y Caribdis de la literatura española”. A rebatir otro lugar común, el de la existencia de dos Góngoras antitéticos, el de la luz y el de las tinieblas, dedica Alonso el prólogo a su edición de las *Soledades* en 1927. Finalmente, la acusación que pesaba sobre Góngora de haber

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

plagiado a Luis Carrillo, por entonces alentada por el crítico Justo García Soriano en un artículo aparecido en 1926 en el *Boletín de la Real Academia Española*, será también rebatida por Dámaso Alonso en su trabajo: “La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*”. Todos estos textos formarán parte posteriormente de sus *Estudios y ensayos gongorinos*.

Según cuenta Gerardo Diego en su “Crónica del centenario” (1927, 1-2), la idea de homenajear a Góngora surgió en abril de 1926, en “una improvisada y amistosa tertulia” en la que se reunieron alrededor de una mesa de café, entre otros, “Pedro Salinas, Melchor F. Almagro, Rafael Alberti [y] Gerardo Diego”. Después se sumaron a la iniciativa “Antonio Marichalar, Federico García Lorca, José Bergamín, Moreno Villa, José María Hinojosa, Gustavo Duran [y] Dámaso Alonso”. Para vindicar la figura del poeta cordobés se decidió acometer la tarea de publicar seis volúmenes con sus obras y otros tantos con estudios referidos a ellas. Junto a estos actos “serios” también se proyectaron otros más desenfadados. Diego (1927, 2) los resume de este modo:

El auto de fe en desagravio de tres siglos de necedades (y los que vendrán). La representación de alguna comedia de Góngora. El concierto de música antigua y moderna sobre Góngora. Una verbena andaluza decorada por nuestros artistas. Y la exposición de los dibujos y grabados. Y conferencias. Y lecturas. Y toda clase de manifestaciones juveniles en serio y en broma, según conviniese a la oportunidad del momento.

Todos estos festejos pretendían contrarrestar el escaso interés, cuando no animadversión, con que la figura de Góngora era contemplada desde las instancias oficiales –léase aquí la Real Academia Española–. Muestra de ello venía a ser el citado artículo de Justo García Soriano que bajo el título de “Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo” había acogido una revista de la Academia. En él se arremetía sin compasión contra Góngora, y se le acusaba de ser un mero segundón del “cuatralbo”. García Soriano se convierte desde ese mismo momento en una de las principales dianas contra la que dispararán los vindicadores de Góngora. También lo será Luis Astrana Marín que entre enero y febrero de 1927 publica en las páginas de *Los Lunes de El Imparcial* una serie de artículos titulados “Los orígenes del gongorismo” –posteriormente recogidos en su libro *El cortejo de Minerva*–, en los que traslada al gran público los argumentos de García Soriano. Todo esto, como es lógico, encrespó los ánimos de uno de los principales impul-

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

sores del homenaje: Gerardo Diego, que, en carta enviada a Jorge Guillén el 25 de febrero de 1927, saluda la propuesta de responder a Astrana con algo más que palabras:

Magnífico me parece el dar una paliza a Astrana Marín y sólo lamento no tenerle al alcance de mi tranca. Estaría bien enviarle entre todos un mismo día (que las recibiese todas juntas) una colección de epigramas, ovillejos, insultos y gansadas, firmadas. Por ejemplo:

Hay que mandarle a hacer chis
a Luis.
Zurrarle bien la badana
a Astrana.
Calentarle el traspontín
a Marín.
Vaciarle bien el serrín
que almacena en el cogote
y, por blasfemar de Argote,
atiborrar de cipote
a Luis Astrana Marín. (Salinas 90)

Gerardo Diego arremete igualmente en su misiva contra “el necio trabajo de García Soriano”, que “no tiene una sola cosa nueva ni bien vista” (Salinas 91) y se plantea escribir un artículo sobre “la originalidad de Góngora” para contrarrestar las acusaciones. Éste se publicaría en las páginas del Boletín de la Academia de Bellas Artes de Córdoba, que, como así sucedió, pretendía dedicar un número de homenaje a Góngora. Sin embargo, Diego no compuso tal artículo, tarea que cedió a Dámaso Alonso. En la segunda parte de su “Crónica del centenario” (1928, 7), Diego contextualiza la aparición del mismo: “Y el bochorno de la actitud académica subió a su colmo al acoger en su «Boletín» el ignorante y torpe artículo de Justo García Soriano. Justo Merecido [*sic*] el que le aguarda en el estricto y documentado varapalo que en breve publicará el implacable Dámaso Alonso”. Tal respuesta apareció bastante después, en 1932, en la *Revista de Filología Española*, con el título de “La supuesta imitación por Góngora de la «Fábula de Acis y Galatea»”. Se trata, efectivamente, de un dechado de erudición que deja mal parados a García Soriano y a su escudero Astrana Marín. En la primera página del artículo, Alonso (1962, 324)

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

dirige su invectiva contra el “ilustre erudito” Justo García Soriano. También, sin nombrarle, contra Astrana, a cuyo trabajo, sin duda, va dirigida la primera nota: “Algunos otros trabajos sobre el tema se han publicado en España en los últimos años: literatura periodística, no contienen datos nuevos, y caen totalmente fuera del terreno científico” (Alonso 1962, 324, n. 1).

Efectivamente, poco es lo que aportan los cinco artículos en los que, entre enero y febrero de 1927, Astrana descarga su saña contra el “racionero impostor” (1927b). Los argumentos que emplea son los ya expuestos con anterioridad por García Soriano en su estudio. Nuestro interés en ellos radica en observar la tajante oposición que Astrana manifiesta hacia la pretensión de algunos de reivindicar a Góngora con motivo del tercer centenario de su defunción. Ya advierte de ello en su primer artículo: “Conviene tanto más ello, cuanto este año se cumple el tercer aniversario de su muerte, y son de esperar grandes necedades sobre su fisonomía a cargo de los preciosistas de toda laya” (Astrana 1927a). En su siguiente arremetida, Astrana precisa algo más la identidad de esos “preciosistas”:

De entonces acá se ha escrito con frecuencia de Góngora (y de otros clásicos tanto como de él), se le ha elogiado por extremo; mas los propulsores de esas infinitas pestes juveniles (que cada día bautizan de distinto modo: preciosismo, modernismo, planismo, vibracionismo, dadaísmo, ultraísmo, superrealismo, postumismo, etc) sedicentes secuaces de Góngora, no lo son en modo alguno; porque no guardan con él sino el afán de llamar la atención, mas con procedimientos extravagantes y estúpidos de que no usó el poeta cordobés; que, falsario desde luego como cultista o expoliador de Carrillo, será siempre, sin embargo, el gran poeta que todos reconocemos en sus sonetos, romances y letrillas. (1927b)

En el artículo que cierra la serie, publicado el 20 de febrero de 1927, Astrana (1927c), fiel a su estilo, no ahorra los insultos para referirse a los nuevos gongorófilos:

Confieso que no me hubiera detenido tanto en la materia, a no sospechar (como ha sucedido) que la incultura de algunos ignaros subalternos de instrucción pública –que debieran tornar al repaso de la instrucción primaria–, tomase pie en el centenario del racionero de Córdoba para sublimarle como inventor de un estilo cuya prelación le es ajena.

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

Entre esos “ignaros” se contarían “algunos poetillas ultraicos, de los entre pisarse el ronzal y pelícanos” que habían comenzado a “trazar la semblanza de Góngora”. La alusión a Gerardo Diego parece clara y por eso no es raro que éste, en la carta que citábamos con anterioridad, escrita cinco días después de publicarse este artículo, se manifestara así de jocoso con Astrana. La animadversión entre ambos venía de lejos, de los tiempos del ultraísmo. Por ello, nada más proyectarse los actos de homenaje a Góngora, Diego piensa en Astrana como motivo de burla y resarcimiento. En carta escrita a Alfonso Reyes el 2 de septiembre de 1926 escribe:

Y como número de fuerza, un gran *auto de fe*, quemando ejemplares reales o en efigie de todos los libros que han hablado mal de don Luis –críticos, historiadores, de texto, etc.– y monigotes representativos del Catedrático, el Académico y el Erudito gongoróforos. Y haremos lo posible por quemar vivo, como muestra y para escarmiento, a Astrana Marín. (Morelli 123)

Todavía años después, el mismo Diego, al recordar las celebraciones gongorinas, que, entre otros actos lúdicos contaron con el regalo de algunos obsequios a destacados “gongoróforos”, señalaba que entre los premiados se encontraban Justo García Soriano y Luis Astrana Marín, “que había comenzado a atacar no sólo a Góngora, sino a nosotros, llamándonos maricas o cosa parecida” (Diego 1977).

Efectivamente, en otro artículo aparecido a finales de mayo de 1927 bajo el título de “Dos significativos fracasos”, Astrana (1927e) llama a los festejadores de Góngora “poetillas amadados y hebenes”. Los fracasos a los que alude son los actos de recuerdo tributados a Felipe II y a Góngora. Astrana hace balance de los frutos producidos por los festejadores del poeta cordobés y lanza un nuevo mandoble esta vez a Dámaso Alonso que, por entonces, había trasvasado las *Soledades* a prosa, y había precedido su edición de un prólogo en el que empleaba los términos “claridad y belleza” para definirlos. La respuesta de Astrana (1927e) es de nuevo intempestiva:

Sus modernos defensores, chirlería y escoria literaria, en el afán de pujar sus nebulosidades, no han sabido presentar su figura bajo colores simpáticos. Incluso inventaron en él una claridad y pureza donde todo es

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

negrura y afectación. Tradujéronle a la diablo, dando por propias cuantas sugerencias pertenecen a Pellicer de Salas y a Salcedo Coronel. Y aún lo que éstos juzgaron oscuro, ellos lo tuvieron por el más regalado haz de rayos solares. Si para entender a un poeta hay que verterle en prosa, ¿no abominará el público de ambos, del poeta y del que lo traduce?

Gerardo Diego (1927, 3) en su “Crónica del centenario” habla del “éxito de cultos entusiasmos” que Alonso había cosechado con su edición de las *Soledades* y no evita referirse a Astrana cuando habla de los “disfrazados ladridos” que también se habían dejado oír. Todos estos insultos no quedaron impunes. Según relata Gerardo Diego en esa misma crónica, entre los actos de desagravio de Góngora figuraron unos famosos “juegos de agua” que tuvieron como escenario las paredes de la Academia de la Lengua y un Auto de fe en el que simbólicamente se prendió fuego a tres monigotes “representativos de los tres enemigos de Góngora: el erudito topo, el catedrático marmota y el académico crustáceo”. Astrana, sin duda, se contaba entre los condenados. Gerardo Diego despeja todas las dudas al respecto en una carta que envía el 17 de mayo de 1927 a Dámaso Alonso. Allí habla del siguiente programa de actos: “Por la mañana: una misa por Don Luis en la de San Sebastián, por ejemplo, para que rabie Lope. Después: secuestro de Astrana Marín con alusiones a la hoguera inquisitorial” (Morelli 59).

La fiesta no acabó aquí. Hubo más. Gerardo Diego (1927, 6) lo recuerda de este modo:

Los jóvenes inquisidores, maestros y acólitos, obsequiaron con delicados presentes a algunos representativos enemigos de Góngora. Fueron elegidos tres: un marqués, un erudito y un chantajista. Los nombres nos parece ocioso reproducirlos. Los obsequios, envueltos en versos y ofrendas gongorinas, eran comestibles, fumigables y, alguno de ellos, el de los cuatro ferruginosos coturnos, curvados en arco de herradura, utilísima y del mejor augurio.

Astrana, cómo no, estuvo entre los agasajados. Rafael Alberti (250) lo cuenta en *La arboleda perdida*:

El señor Astrana Marín, crítico que diariamente atacaba a don Luis, descargando de paso toda su furia contra nosotros, recibió su merecido,

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

mandándole a su casa, en la mañana de la fecha, una hermosa corona de alfalfa entretejida de cuatro herraduras, acompañada por si era poco con una décima de Dámaso Alonso, de la que hoy sólo recuerdo su comienzo:
Mi señor don Luis Astrana, / miserable criticaastro, / tú que comienzas en astro / para terminar en rana...

No parece que los años mitigaran las pasiones encontradas que el vanguardismo en general y la figura de Góngora en particular hicieron despertar entre Astrana y los poetas del 27. Gerardo Diego, pese a haber obtenido de manos de Astrana el premio Larragoiti de poesía en 1956 (Montero Padilla y Montero Reguera 144-46), no desaprovecha, al hablar de Quevedo, la ocasión de lanzar el siguiente dictorio sobre el crítico ya fallecido: “Astrana Marín, tan formidable trabajador como inseguro e incorrecto erudito”(1964). Por su parte, Astrana (1948, 574) en el “Epílogo galeato” con que cierra el volumen 7º de su *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* no olvida incluir entre sus enemigos a los poetillas “imbécil[es] del trasnochado gongorilismo”.

Resulta paradójico que con los años no fuera el ortodoxo Astrana quien acabara formando parte de la Real Academia Española, institución que le vedó sus puertas. En ese mismo “Epílogo galeato” Astrana (573) arremete contra todos los que habían desconfiado de sus fuerzas para dar a la luz su monumental biografía de Cervantes; no falta entre ellos el “académico chirle (...) que habla por boca de ganso y se corcuse en los calcetines «De la Real...»”. Por su parte, Gerardo Diego o Dámaso Alonso, adalides en la defensa de la denostada figura de Góngora y “aguadores” confesos de la Academia, serán a no tardar miembros destacados de la Institución e incluso, caso de Alonso, su director.

El objetivo de insertar a “Góngora en el cuadro normal de la literatura española” y dejar de ser así un “proscrito”, tal y como apunta Dámaso Alonso (1962, 76) se alcanzó con relativa facilidad. Y lograda la meta, el mismo Alonso no tardará en rebajar la temperatura de su pasión por Góngora. En un artículo publicado en 1928 en las páginas de la *Revista de Occidente* y después recogido en *Cuatro poetas españoles*, Alonso (1962, 72) se ocupa de pasar página: “Admirados, porque algo queda vivo e intangible del arte del gran cordobés: la lección de su pura fidelidad a la poesía, la de su insuperable dominio técnico (aquí no admitimos restricción). Pero insatisfechos: porque Góngora no es nuestro poeta, ni menos el poeta”. Algo similar es lo que pensaba Alberti

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

(251) para quien “el contagio gongorino fue, además de deliberado, pasajero. No paso del año del homenaje”.

Obras citadas

- Alberti, Rafael. *La arboleda perdida: Memorias*. 5.^a reimp. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Alonso, Dámaso. *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Gredos, 1962.
- . *Estudios y ensayos gongorinos*. 3.^a ed. Madrid: Gredos, 1982
- Astrana Marín, Luis. *Gente, gentecilla y gentuza*. Madrid: Biblioteca Bergamín, 1921.
- . “Un gran libro sobre D. Luis de Góngora”. *Los Lunes de El Imparcial* (7 junio 1925): 5.
- . “¡Otra vez el ultraísmo!”. *Los Lunes de El Imparcial* (17 octubre 1926): 5.
- . “Los orígenes del gongorismo: cuestión resuelta”. *Los Lunes de El Imparcial* 23 enero 1927a: 5.
- . “Los orígenes del gongorismo: una cuestión literaria resuelta”. *Los Lunes de El Imparcial* 30 enero 1927b: 5.
- . “Los orígenes del gongorismo: a propósito del centenario de Góngora”. *Los Lunes de El Imparcial* 20 febrero 1927c: 5.
- . “El homosexualismo en nuestras letras”. *Los Lunes de El Imparcial* 13 marzo 1927d: 5.
- . “Dos significativos fracasos”. *Los Lunes de El Imparcial* 29 mayo 1927e: 5.
- . “La moda”. *Los Lunes de El Imparcial* 14 agosto 1927f: 5.
- . “¿Qué es vanguardismo?”. *Los Lunes de El Imparcial* 2 noviembre 1929: 7.
- . *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra: con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*, 7. Barcelona: Instituto Editorial Reus, 1948.
- Ayala, Francisco. *La piel del cordero*. Barcelona: Bibliotex, 2001.
- Cansinos Assens, Rafael. *La novela de un literato*, 2. Madrid: Alianza editorial, 2005a.

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

- . *La novela de un literato*, 3. Madrid: Alianza editorial, 2005b.
- Caudet, Francisco, ed. *Hora de España: antología*. Madrid: Turner, 1975.
- Cernuda, Luis. “Notas: líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales”. *Hora de España* 6 (1937): s.p.
- Diego, Gerardo. “Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)”. *Lola* 1 (dic. 1927): s.p.
- . “Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)”. *Lola* 2 (ene. 1928): s.p.
- . “Quevedo poeta”. Gerardo Diego. *Obras Completas, Prosa, Tomo 8, Prosa Literaria (Volumen 3)*. Edición e introducción de José Luis Bernal. Madrid: Alfaguara, 2000. 837-39. [Orig. *Panorama poético español* 843 (1964): s. p.].
- . “Los sucesos”. Gerardo Diego. *Obras Completas, Prosa, Tomo 8, Prosa Literaria (Volumen 3)*. Edición e introducción de José Luis Bernal. Madrid: Alfaguara, 2000. 988-90. [Orig. *Arriba* 30 enero 1977: s.p.]
- Domínguez Millán, Enrique. *Vida ejemplar y heroica de Don Luis Astrana Marín*. Cuenca: Diputación, 2006.
- González Ruano, César. *Mi medio siglo se confiesa a medias: Memorias*. Barcelona: Noguer, 1951.
- Guillén, Alberto. *La linterna de Diógenes*. Madrid: Ave del Paraíso Ediciones, 2001.
- Hidalgo, Alberto. *España no existe*. Ed. Carlos García. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- López-Parra, Ernesto. “Las nuevas tendencias líricas: el ultraísmo”. *La Voz* 29 enero 1921: 2.
- . “Los innovadores”. *El Liberal* 31 julio 1927: 5.
- Montero Padilla, José, y José Montero Reguera. *Luis Astrana Marín, fundador de la Sociedad Cervantina: los trabajos y los días de un cervantista solitario*. Cuenca: Diputación, 2006.
- . “Los innovadores”. *El Liberal* (31 julio 1927): 5.
- Morelli, Gabriele. *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- Salinas, Pedro, Gerardo Diego y Jorge Guillén. *Correspondencia (1920-1983)*.

ROJAS. LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA

Ed. José Luis Bernal Salgado. Valencia: Pre-Textos, 1996.

Unamuno, Miguel de. *Cómo se hace una novela*. Buenos Aires: Alba, 1927.

La España del espejo: la imagen de España en los escritores rumanos Miron y Nicolae Costin

OANA ANDREIA SAMBRIAN-TOMA

Academia Rumana, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
"C.S. Nicolaescu-Plopsor"
Strada Alecu Russo, nr. 1, 200321 Craiova, Rumania
sambriantoma@gmail.com

RECIBIDO: MARZO DE 2008
ACEPTADO: MAYO DE 2008

La imagen de España gozó de una exposición extremadamente plástica en la obra de los grandes escritores rumanos de los siglos XVI-XVIII, compuesta por elementos pertinentes que se enfocaron en dos aspectos. Por un lado, se trata de una España vista a través de su dimensión histórica, percibida como un conjunto étnico-lingüístico, incluso antes de la colonización del territorio ibérico por los romanos, y por el otro, de la España contemporánea o más cercana cronológicamente a la época de los escritores rumanos a los que acudiremos: la España renacentista y barroca. La España barroca es una "media" España, constituyendo la segunda parte de un sintagma archiconocido, la España del Siglo de Oro.

En los países rumanos Valaquia y Moldavia, a partir del siglo XVI, la imagen de España empezó a crecer de manera considerable en las crónicas, donde aparecían cada vez más informaciones de toda índole sobre "Iveria", como se denominaba a España en los escritos de aquel tiempo. Desde la *Crónica de Azarie*,¹ un monje moldavo cuya vida se desconoce casi por completo y que recoge los eventos desde 1551 hasta 1574, haciendo referencia a los militares españoles que se involucraron en las luchas por el reino de Moldavia, pasando por Miron y Nicolae Costin, que tradujo la primera novela española al rumano (*El reloj de príncipes* de Antonio de Guevara), los detallados relatos históricos del

príncipe Dimitrie Cantemir, un verdadero *homo universalis* de su época, cuyo libro *Historia del Imperio Otomano* (orig. *Istoria Imperiului Otoman*) se encuentra tanto en su versión francesa, como en la inglesa del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional de España, las crónicas que recogen, de forma resumida, varios eventos de la historia de España (la guerra de Nápoles, las guerra de sucesión etc.), la imagen de España se convirtió en una presencia usual en el ámbito intelectual rumano.

Lo mismo pasaba, casi al mismo tiempo, con la imagen de los países rumanos en España, que aunque sumamente interesante (la fama de Juan Huniades, noble húngaro, de origen rumano, pariente de los príncipes de Valaquia en la literatura española, los eventos históricos de Transilvania recogidos por Alfonso Carrillo, los relatos de los viajeros españoles sobre los países rumanos: Diego Galán, Pedro Sebastián Cubero, Diego de Estrada etc.), no la vamos a tratar en el presente trabajo.

La mayoría de las informaciones detalladas sobre el mundo español aparecen en las obras de los rumanos de Moldavia, que al estar próximos a Polonia, estudiaban allí. De esta manera, España dejó de ser un país desconocido para ellos.

A lo largo del siglo XVII y el principio del XVIII, las obras más importantes que vieron la luz en Moldavia e incluían muchas referencias a la historia y la geografía de España, fueron las de Miron y Nicolae Costin.

Miron Costin (1633-1691) fue un noble moldavo que se formó como intelectual en Polonia y posteriormente ocupó varios cargos administrativos y políticos importantes en la Moldavia de su tiempo. Tuvo misiones diplomáticas en Constantinopla y Polonia. Fue un muy buen conocedor de la cultura antigua, sirviéndose del griego y del latín en sus lecturas. Escribió la *Historia de Moldavia desde el príncipe Aarón hasta 1661*,² una obra con rasgos modernos, donde el autor explica el fenómeno histórico desde el punto de vista económico, político y social. Las frases que utiliza son largas, mientras que el verbo aparece al final de la frase como en la oración latina. Miron Costin es también autor de una obra dedicada al pueblo moldavo, titulada *Sobre el pueblo moldavo*,³ donde el autor hace hincapié en la importancia de los documentos históricos, algo que para la época era una idea muy avanzada, sobre todo para Moldavia. Consciente del papel de la cultura en la evolución de los estados, el noble moldavo construyó una obra muy bien argumentada que sirvió como fuente de inspiración tanto a los historiadores como a los filólogos.

Las informaciones que Miron Costin ofreció sobre España en sus obras

están enfocadas sobre dos vertientes: la dimensión geográfica y la histórica. Los detalles que ofrece son, casi siempre, correctos, aunque a lo largo de esta exposición, tendremos la oportunidad de hacer referencia también a algunos fallos de comprensión por parte del autor moldavo.

La dimensión geográfica de los escritos de Miron Costin sitúa a España en el mapa en varias ocasiones. Por ejemplo, al escribir sobre Italia y sus fronteras en su obra *Sobre el pueblo moldavo*, Costin afirmaba: “Sus fronteras del Este, que se encaminan hacia nosotros y después el mar, y luego Estiria, Carintia, Austria, los países del Imperio Alemán; al Norte, los franceses, y al Oeste, España” (Costin 245).

La misma obra vuelve a localizar a España, cuando, al hablar de Roma y sus fronteras, Miron Costin relataba que:

Las fronteras del Imperio Romano eran tan inmensas que sólo limitaban con el Mar y el Océano que le dan la vuelta a la Tierra y no con las montañas o con los ríos que hoy en día separan los estados. El Océano que lo circundaba era el mismo que circundaba Inglaterra, flotando hacia Oeste, hacia *España* y Portugal (...) Todos los estados, países y reinos a los que hoy circunda el Océano, pertenecieron hace tiempo al Imperio Romano. (Costin 252)

Aludiendo a los continentes, el mismo Miron Costin advertía que:

Estas dos partes del mundo, Europa y Asia separan el Don hacia el Norte, mientras que hacia nuestras tierras, separan el Mar Negro y el canal donde se vierte el Mar Negro en el Mar Blanco, debajo de Moscú, bajando hacia el Mar Blanco hasta donde el Nilo se vierte en el Mar Blanco y el Nilo separa a Asia de África. Con el Nilo empieza el continente africano, mientras que Egipto no pertenece a Asia, sino a África, así como el resto de países que se hallan en la ribera del Nilo hasta que el Mar conjuga con el Océano, hasta España. Más allá de España está África, España separa a Europa de África. (262)

Por tanto, lo que el cronista moldavo conocía sobre la posición geográfica de España era que pertenecía al continente europeo, la situaba al oeste de Italia, sabía que más allá de ella empezaba África y que el mismo océano que bañaba las orillas de Inglaterra, bañaba también las de España. Se trata, asimismo, de

informaciones básicas, pero que para los países rumanos que a mediados del siglo XVII intentaban no apartarse de Europa, debido a que se habían visto incluidos en la esfera de influencia del Imperio Otomano, cualquier tipo de información que tenía que ver con los demás países europeos significaba un nexo más con Europa.

Sin embargo, las informaciones de carácter histórico son mucho más numerosas y significativas a nivel de contenido. Miron Costin estaba al tanto de que España había sido provincia romana, alegando en su libro ya citado que los países conquistados por el Imperio Romano fueron tantos y, entre ellos, se hallaba “España entera” (253).

En lo que concierne a Trajano, “emperador romano, el séptimo después de César” (255), información incorrecta, ya que entre César y Trajano se habían sucedido más de siete emperadores, Miron Costin comentaba que tenía “origen española” (255).

El proceso de romanización que había afectado incluso a España disfruta en la obra de Costin de un retrato muy plástico y elocuente, que explica muy bien el fenómeno:

En el Imperio Romano había la costumbre de que cuando Italia, el centro del imperio, se llenaba de gente, tanta que la tierra no podía nutrir, sacaban a la gente de sus casas de la ciudad y los mandaban, sea a vivir al campo, donde vieran que la población era más escasa, sea, si algún reino se enfrentaba al Imperio Romano, los trasladaban allí para formar una nueva colonia romana, es decir para fundar una nueva Roma. El mundo entero abunda en colonias romanas, desde Asia y Anatolia hasta África, y España y los países del Rino, Alemania y Francia. También Rumelia y los países griegos son colonias romanas. (258)

En el capítulo “Sobre los nombres de los pueblos de estos países y sobre su lengua, así como sobre los costumbres de los pueblos cristianos”, el noble moldavo pretendía que “los españoles, los íberos, los celtíberos y los portugueses son un mismo pueblo” (268). Esta afirmación no es, sin embargo, del todo correcta desde el punto de vista de la mezcla del sustrato con el producto resultado. Es decir, los íberos y los celtíberos a los que aludía Costin pertenecen al sustrato lingüístico y demográfico que llevó a la aparición del pueblo español, pero no hay que generalizar hasta identificar a los españoles con sus antecesores. Esto nos hace concluir que Miron Costin confundió al pueblo español

con sus predecesores, quizá debido a la confusión que se solía hacer en aquella época en los países rumanos Valaquia y Moldavia entre España (que aparecía con el nombre de “Hispania” o “Iveria” en los documentos rumanos medievales) y la Península Ibérica.

Las informaciones de carácter histórico expuestas más arriba podrían agruparse, por tanto, en una categoría a la que denominaríamos la España antigua, ya que hacen referencia a la Hispania romana.

La segunda clase de informaciones agrupa los hechos recientes de la historia de España, una España contemporánea a Miron Costin: la barroca. En la *Crónica del país de Moldavia desde el príncipe Aaron hasta nuestros días*, Miron relataba que “el papa y el emperador, que habían liderado todas las batallas en contra del turco, nombraron al rey polaco como general de los ejércitos de la cruzada anti otomana” (126), añadiendo que “El rey español le consiguió una cantidad de dinero de su reino de Nápoles, ya que Ladislao era pariente del emperador alemán y del rey español, siendo los dos hijos de una nieta del emperador alemán” (126).

Volviendo a la obra *Sobre el pueblo moldavo*, Miron Costin proporciona algunos datos sobre Nápoles, “el reino bajo mando español” (Costin 246). En efecto, Nápoles pertenecía a España desde 1500, cuando se firmó el tratado de Granada, entre el rey de Francia, Luis XII y el rey Fernando de España. El tratado suponía un acuerdo mediante el cual el rey de España recibía gran parte de Nápoles; a cambio, los franceses mantenían su dominio sobre el ducado de Milán (De la Cierva 310). A finales del siglo XV y principios del XVI, España y Francia se habían convertido en los poderes más importantes de Europa. España había echado a los musulmanes de la península, había descubierto las “Indias”, mientras que Francia había vencido a Inglaterra en la Guerra de los Cien Años (De la Cierva 307).

En la *Historia del reino de Hungría*,⁴ aparecen informaciones interesantes sobre el conflicto entre Juan Zapolya y Fernando de Habsburgo, el hermano de Carlos V, en el que interviene el general Juan Castaldo. He aquí la situación:

Juan Zapolya (1487-1540) fue príncipe de Transilvania entre 1526-1540, y pretendió el trono de Hungría. Dirigió un grupo de nobles húngaros que, en la reunión de los nobles de Rákos, sostuvieron que ningún extranjero podía ser elegido rey de Hungría, teniendo en mente, probablemente, a Fernando de Habsburgo.

Después de la muerte de su rival, Ladislao II, Juan II Sigismundo Zapolya,

SAMBRIAN. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN MIRON Y NICOLAE COSTIN

hijo de Juan Zapolya, todavía menor de edad, fue elegido rey de Hungría por los nobles húngaros en la reunión de Rákos, en 1516, en contra del deseo del rey polaco.

En el 1526, después de la muerte del rey de Hungría en la batalla de Mohács, Fernando de Habsburgo llegó a reinar sobre Boemia y Silecia (1527). No consiguió el trono de Hungría por hallarse en conflicto con Juan Zapolya, quien, debido al apoyo del sultán Solimán I fue coronado rey de Hungría, permaneciendo, a la vez, vasallo de los turcos.

Mediante el acuerdo de Oradea de 1538, Fernando I reconoció a Juan Zapolya como rey de Hungría. Después de la muerte de Juan, en 1540, su hijo, Juan Sigismundo Zápolya, heredó el trono. De esta forma, el Imperio Turco consiguió extender su influencia hacia la Europa Occidental y frenar la expansión austriaca representada por Fernando, quien, en 1531 fue reconocido rey alemán durante la reunión de los nobles de Köln.

Jorge Martinuzzi, obispo de Oradea, se puso en un cierto momento del lado de Fernando, quien reunió a su ejército y se encaminó hacia Transilvania. Miron Costin relataba lo siguiente en torno a esos hechos:

Y enseguida prepararon más ejércitos, encabezados por Juan Batista Castaldo, un *español* muy ducho en cosas de la guerra. Después de conversar en Viena, Castaldo y Jorge Martinuzzi se pusieron de acuerdo en todos sus planes y se encaminaron hacia la región de Jorge, en Oradea. (303)

Sin embargo, esta información de Costin presenta una pequeña inadvertencia, dado que Juan Batista Castaldo era de origen napolitano (Denize 69). Puede ser que este error haya surgido también a causa de una confusión ocasionada por el hecho de que Nápoles se hallaba bajo el dominio de la corona española.

Miron Costin prosigue su relato, exponiendo la visita que Jorge Martinuzzi le hizo a la reina húngara para convencerla a entregar su reino a Fernando, hermano de Carlos V:

Después de la llegada de Castaldo con el ejército, Jorge visitó a la reina, sabiendo que ella estaba aterrada y después de reprehenderla, le aconsejó que parara de meter cizaña y que entregara el reino a Fernando de buen grado, tal como había sido el acuerdo de su marido con Fernando. (304)

SAMBRIAN. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN MIRON Y NICOLAE COSTIN

Siguiendo la muerte de Zapolya, Fernando había enviado a sus hombres, tanto a la reina de Hungría, como al sultán, pretendiendo el trono. Pero el sultán, enfurecido por la petición, se había desplazado hasta Hungría, ocupando la ciudad de Buda, mientras que la reina húngara se había trasladado a Lipa.

Después de la entrevista de la reina con Martinuzzi y Juan Castaldo, ésta decidió a dejar Transilvania, entregándole la corona del reino a Castaldo para que se la diese a su amo, Fernando:

A ti, Castaldo, te entrego estos tesoros del reino de Hungría, con los que se coronan los reyes húngaros. Ve a tu dueño, Fernando y dáselos y cuando los reciba, que no se alegre por tenerlos, sino por esos súbditos cristianos que tanto lo necesitan y que cumpla con su palabra. (304)

Después de la retirada de la reina, todos estaban esperando una dura reacción por parte de los turcos, que en ningún momento estuvieron de acuerdo con el reinado de Fernando en Hungría. La reacción no tardó en producirse.

Al enterarse de que los turcos iban a concentrar 200.000 personas (Costin 307) para atacar a Fernando, todos los húngaros se estremecieron (Costin 308).

Castaldo intentó en repetidas ocasiones animar a sus hombres, pero fue inútil:

Mucho se esforzó Castaldo para animar a su ejército en contra de los turcos, pero sin éxito alguno. Tanto se habían enfurecido los soldados alemanes porque hace días que no cobraban su sueldo, que estuvieron a punto de matar a Castaldo y a sus demás jefes, que eran todos españoles. (308)

De esta manera concluyen las informaciones de Miron Costin sobre España. Tal como se pudo observar, ellas tienen una cierta consistencia, sobre todo las que se acercan, desde el punto de vista cronológico, al noble moldavo.

La obra de Miron Costin será llevada adelante por su hijo, Nicolae (1660-1712), quien continuará la *Crónica* de su padre. Pero quizá su aportación más importante fue la traducción al rumano, hacia 1710, de la primera novela occidental: *El reloj de príncipes* de Antonio de Guevara.

Nicolae Costin hizo sus primeros estudios en el Colegio jesuita de Iassi, la capital de Moldavia y en 1684 siguió a su padre a Polonia, donde continuó sus estudios. Regresó a su país en 1685, ocupando varios cargos administrati-

SAMBRIAN. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN MIRON Y NICOLAE COSTIN

vos importantes. Fue el primer autor del siglo XVIII que incluyó en su obra informaciones relevantes sobre España.

En su *Crónica* resultan evidentes algunas influencias de Guevara, que son patentes en la manera de concebir la vida. La misma influencia resalta en los títulos con los que Nicolae Costin adorna sus capítulos.

Es allí, en esa *Crónica del país de Moldavia desde los principios del mundo hasta 1601*,⁵ donde Costin emprende un interesante y ameno recorrido por la historia de España, desde la llegada de los íberos hasta su época.

El primer grupo de informaciones se centra, por tanto, en la formación del pueblo español:

Los íberos de Asia, que tienen muchas minas en su tierra, gozan de ellas; es por eso que en latín se les llamaba los cavadores. Los íberos, junto con su señor, Heracles, se marcharon de Asia, según cuentan, en barco por el Mar Adriático y el Mar Blanco, atravesaron Grecia y llegaron a España, donde Hércules puso dos pilares que separaban a España de Mauritania y de África. Y viendo los íberos que en España, tal como en su país, había muchas montañas ricas en minas de oro, plata e hierro, se quedaron allí y le pusieron a esa tierra el nombre de Iberia, como el suyo propio. Más adelante, estos se mezclaron con los franceses, que antes se llamaban Galos o Celtas, uniéndose al final en un mismo pueblo, los Celtíberos, es decir Celtas e Íberos; es así como los Íberos de Asia y de España se llaman Celtíberos y tienen su origen en Toval, hijo de Afet.

Con el paso de los años, muchos pueblos atravesaron o se quedaron en España, tal como en los tiempos remotos cuando la gente se mudaba de un lugar a otro, en busca de una vida mejor. Los africanos, los árabes, los mauritanos, los cartaginenses, los romanos, los francos, los godos, los gepidas, los franceses, los húngaros, los vándalos y otros antepasados de los franceses, alemanes, eslovacos, iban muy a menudo en la parte occidental europea, como a un lugar cálido y tranquilo. Y el pueblo que era el más fuerte, se asentaba allí. Era tanta la riqueza de esos lugares, tantas las minas de oro y plata, que Hanibal se llevaba cada año doce barriles de oro, tal como lo cuentan Plinio y Justino. (Costin 1942, 82-83)

Está claro que, en gran parte, las informaciones de Nicolae Costin son de índole legendaria y profundamente hiperbólicas, aunque mantengan algunos elementos reales. Actualmente, la procedencia de los íberos sigue siendo un

misterio, avanzándose la idea de que podrían proceder de la cuenca del Mar Mediterráneo. El Estrecho de Gibraltar, al que probablemente se refería Nicolae Costin al afirmar que “Hércules puso dos pilares en el estrecho del mar, que separaban a España de Mauritania y de África” (134), recuerda el nombre con el que se denominaba al estrecho, “las columnas de Hércules”.

Sin embargo, es posible que Nicolae Costin se haya equivocado en su texto, al confundir a los iberos con los jorges, ya que a estos últimos se les solía llamar “iviri” en los textos medievales rumanos, un lexema que no es muy distinto al de “iberi” con el que se denominaba tanto a los iberos, como a los españoles.

Tras la presentación de la “España legendaria”, Nicolae Costin se centra en varios episodios que conciernen la España renacentista. El primer relato tiene como protagonista al historiador Alfonso Chacón. En su *Crónica*, el hijo de Miron alude al libro de Chacón, *Historia utriusque belli Dacici a Traiano Caesare Gesti ex simulacbris quae in columna eiusdem Romae visuntur collecta*, publicado en 1576, donde el autor narra los acontecimientos de la segunda guerra entre los dacios y los ejércitos romanos del emperador Trajano, tras la cual, Trajano conquistó Dacia. Al final del libro, Chacón añade unas representaciones de la Columna de Trajano de Roma, que ilustra la segunda guerra para la conquista de Dacia (1-41). La referencia de Nicolae Costin a Chacón hace hincapié en el interés del español por los acontecimientos de Dacia:

Después, los obreros, a expensas del rey de España, Felipe II, cavaron las letras y, más adelante, el tipógrafo Alfonso Chacón, dibujó 131 tablas y escribió esa historia que luego mandaron a todos los países para alabar al emperador de Roma, Trajano el Hispano. (134)

La imagen de la España renacentista prosigue con el cerco de Viena de 1529, en cuya defensa participaron los ejércitos de Carlos V. En la guerra se destacó, según Nicolae Costin un militar español, que defendió Viena con mucho éxito y sumo valor: “(...) el emperador y su ejército se dirigieron hacia Beciu y a pesar de cercarlo, fue defendido con gran valentía por Salmas el Español” (380).

En su *Crónica*, el noble moldavo alude también a la guerra que en el año 1500 enfrentó a España con Francia, una información que pudo haber tomado de la *Crónica* de su padre: “En el mismo año se hicieron muchas guerras en Italia, que enfrentaban a los españoles y a los franceses por el reino de Nápoles” (308).

Pero la contribución más importante de Nicolae Costin a la cultura de

las letras rumanas fue, como mencionamos al principio, la traducción del libro del obispo Antonio de Guevara, *El reloj de príncipes*. La fecha exacta de cuándo se hizo la traducción se desconoce, pero la mayoría de los críticos rumanos opinan que se debió de redactar entre 1700 y 1712, año de la muerte de Nicolae Costin.

El reloj de príncipes fue, indudablemente, un *best seller* de su época. Es un libro didáctico que recoge varios concejos que cada príncipe cristiano debe seguir para convertirse en un ejemplo para los súbditos. Guevara aconseja que los príncipes sean unos verdaderos *miles Christi*, llenos de virtudes como la compasión, la humildad, la justicia, la honra.

La primera edición del *Reloj de príncipes* se imprimió en España en 1529. Dos años más tarde se imprimió la edición francesa. En 1540, fue publicado en italiano en Venecia y en 1544, aparece en alemán, en Munich. En 1606, el libro fue traducido al latín por el humanista alemán Johannes Wankelius, bajo el título *Horologii Principum sive de vita M. Aurelii imperatoris, libri 3 de lingua castelana in latinam linguam transducti* (trad. *El Reloj de Príncipes o de la vida del emperador Marco Aurelio, tres libros traducidos del castellano al latín*) y, a partir de ese momento se difundió en todos los países católicos (Cartojan 259).

De este modo, el libro de Guevara llegó a Polonia, traducido al latín. En 1612 se imprimió en Piotrkow y entre 1615 y 1636 en Cracovia (Strempel 1976, xxxiv). En 1684 Nicolae Costin llegó con su padre a Polonia donde se quedaron por un año. Fue en este preciso momento cuando Nicolae conoció el libro de Guevara.

Hasta el año de su muerte, el escritor moldavo tradujo 81 de los 153 capítulos del *Reloj de príncipes*, modificando la frase y quitando todos aquellos elementos de la frase latina, que la hacían inasequible a los lectores (Cartojan 345).

La traducción de Nicolae Costin es clara, dinámica y mantiene en el ritmo de la frase algo de la armonía y la cadencia del original, lo cual ocasionó que un investigador pensara que Nicolae Costin había traducido algunas partes de la novela en verso (Cartojan 342-343).

La traducción de Nicolae Costin no fue publicada hasta 1976 y, en su época, circuló en manuscritos, de los que se siguen conservando cinco; cuatro de ellos son copias del mismo original, mientras que el quinto difiere por la sistematización de los capítulos, la presencia de los prefacios y la ausencia del final (Strempel 1976, xli).

El manuscrito principal, según Strempel (XLI), pertenece a los fondos de

la Biblioteca Central de Iassi. El volumen es grande, tiene 207 folios, numerados mecánicamente. El título del primer folio revela que el manuscrito perteneció a un príncipe moldavo, Ion Grigorie Ghica, quien pagó para que se hiciera la copia en 1737 y, por tanto, el libro pudo haber sido utilizado para la educación de los príncipes. Falta la numeración original del copista. Éste numeró sin embargo los cuadernos desde la hoja 25 hasta la 207; cada uno tiene aproximadamente 10 páginas, a excepción de los últimos cuatro, que tienen ocho. Las páginas normales tienen 33 líneas cada una (Strempel 1976, xli).

El manuscrito fue copiado para el uso del príncipe Grigore II Ghica, que fue en varias ocasiones príncipe de Moldavia y Valaquia. El manuscrito fue copiado durante su primer reinado en Moldavia (1726-1733). El nombre del copista se desconoce y la firma Ion R. no nos aclara casi nada. Su grafía se parece mucho a la de Ioan Pavel Gramaticul, un copista que se encargó de reproducir especialmente la obra de Nicolae Costin (Strempel 1959, 123-125).

El segundo manuscrito no tiene indicado ni el título, ni el año cuando se realizó la copia. La hoja normal tiene 30 líneas. No poseemos conocimiento de la biblioteca a que perteneció; lo único que sabemos es que en 1898 fue comprado para la biblioteca de la Academia Rumana (Strempel 1976, xliii).

El tercer manuscrito posee muchos elementos codicológicos a nivel textual. Según el título, el manuscrito fue copiado por Ioan Pavel Gramaticul en 1736. Los títulos iniciales están escritos en tinta roja. La primera letra es bellamente decorada con motivos populares. En el frontispicio colorado se encuentra, en un medallón, la figura de Marco Aurelio, vestido a la manera de los príncipes moldavos, llevando corona y barba. Como colores, predominan el naranja, el negro y el bermejo. En el interior del medallón, aparece el nombre del emperador: M<a>r<co> Av<rili>. En la segunda cubierta interior se menciona un año, 1776, la firma de un lector y la maldición de un poseedor cualquiera, dirigido hacia aquellos que se atrevieran a robar el libro (Strempel 1976, xlv).

El cuarto manuscrito no tiene valor codicológico, ni artístico alguno. Perteneció al bibliófilo G. T. Kirilenau, de donde fue adquirido por la Academia Rumana en 1961. Es un manuscrito tardío, sin fechar, de los finales del siglo XIX (Strempel 1976, xlv).

Todos los manuscritos descritos fueron copiados según el mismo original. El quinto y último manuscrito que conocemos pertenece a los fondos de la Biblioteca Universitaria de Iassi y fue copiado en 1713. Lo que este manuscrito contiene que no se encuentra en los demás es la Palabra dirigida a S. M. el Príncipe.

SAMBRIAN. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN MIRON Y NICOLAE COSTIN

Las razones por las que Nicolae Costin pudo haber traducido *El reloj de príncipes* son varias: por un lado, a finales del siglo XVII, en los países rumanos Valaquia y Moldavia se habían puesto muy de moda los libros de carácter didáctico, que se utilizaban mucho en el Bizancio (Papacostea 207). Por el otro, a partir del año 1711 en Moldavia y 1716 en Valaquia, los príncipes rumanos fueron remplazados por los fanariotas, príncipes griegos que provenían del barrio Fanar de Constantinopla y que los rumanos veían como una prueba más del incremento del dominio turco en sus países. A través de un libro que alababa a los príncipes cristianos, Nicolae Costin pudo haber enviado un mensaje de conservación de las tradiciones cristianas rumanas.

En conclusión, debemos advertir que el siglo XVIII supuso un incremento significativo de la presencia de España en Moldavia, una presencia que se difundió, no solamente a través de las informaciones que los cronistas rumanos recibían sobre este país, sino también a través de una traducción, lo cual suponía una manera más directa y personal de acercamiento al universo español.

Los lectores ya no tenían que acudir a los conocimientos de los escritores que servían de intermediarios en la comprensión de los hechos a los que aludían, sino que, a partir de la traducción de Nicolae Costin podían acercarse ellos mismos a los conceptos del mundo español e interpretarlos según sus propios conocimientos y su propia sensibilidad.

Notas

1. La *Crónica de Azarie* (orig. *Cronica lui Azarie*) es la última crónica rumana escrita en eslavón entre 1574-1577.
2. La *Historia de Moldavia* (orig. *Letopisețul Țării Moldovei de la Aaron Vodă încoace*) es un libro donde Miron Costin utiliza, además de su experiencia personal (1653-1661), algunas fuentes extranjeras, así como la tradición oral, ya que, como el mismo historiador lo destacaba, para ese periodo (1595-1652) no existían informaciones escritas por los moldavos. La principal fuente extranjera del libro de Costin fue la *Chronica gestorum in Europa singulariorum* del polaco Piasecki, que se había impreso en Cracovia en 1648 y que se centraba en los eventos históricos europeos desde el año 1587 hasta 1638 y acababa con un breve resumen de los hechos acaecidos desde 1638 hasta 1648. El libro de Piasecki incluía una serie de informa-

ciones muy interesantes sobre el país vecino, Moldavia, que Miron Costin utilizó después en su propia Crónica. La obra polaca relatada sobre la conquista de Moldavia por el príncipe valaco Miguel el Bravo, la derrota de Ieremia Movila, el reinado de Esteban Tomsa etc. Otras fuentes polacas en las que Miron Costin se inspiró para la redacción de su *Historia de Moldavia* fueron un poema en verso de Iarosz Otwinowski y la crónica en verso de Samuel Twardowski, muy elogiada por sus contemporáneos. En la época cuando se publicó la crónica de Twardowski, Miron Costin se preparaba para regresar a Moldavia, pero alcanzó leerla. Lo que la crítica rumana aprecia de Costin (Nicolae Cartoian, Alexandru Piru) es el hecho de que el historiador narra los hechos tomados de otras fuentes en una manera personal, sin imitar a nadie.

3. El libro *Sobre el pueblo moldavo* (orig. *De neamul moldovenilor*) es uno de los más genuinos de Miron Costin. No se conoce con exactitud el año de su redacción y las copias que han llegado hasta nosotros, la más antigua del año 1712, no aclaran en absoluto el asunto, ya que no llevan fecha de redacción, ni en el título, ni en la parte final del escrito. En el prefacio de su obra, Miron Costin confesaba que ésta constituía una monografía independiente, escrita con el fin de aclarar el origen de los rumanos. La composición y el estilo de la obra demuestran que nos hallamos ante una obra de madurez. La idea del origen latino de los rumanos, defendida con ímpetu por Miron Costin, fue reiterada años más tarde por su hijo, Nicolae Costin, así como por el príncipe moldavo Dimitrie Cantemir o el noble valaco Constantine Cantacuzino.
4. La *Historia del Reino de Hungría* (orig. *Istorie de Crăiia Ungurească*) es una adaptación que Miron Costin hizo del texto del transilvano Laurentiu Toppelin, *Origines et occasus Transylvanorum*, libro impreso en Lyon en 1667, al que Miron Costin acudió en repetidas ocasiones en sus obras para demostrar el origen de los rumanos. La primera parte del libro de Toppelin se centraba en el origen y las costumbres de los habitantes de Transilvania, la segunda en la historia de Transilvania hasta el año 1541 y la tercera en la historia del principado transilvano hasta 1662.
5. La *Crónica* (orig. *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii până la 1601*) de Nicolae Costin tuvo como fin continuar la *Crónica* de su padre, con la única y fundamental diferencia de que Nicolae Costin consideró como punto de partida de su obra la Creación del mundo (en el sistema cronológico bizantino que, tanto los moldavos, como los valacos utilizaban para

SAMBRIAN. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN MIRON Y NICOLAE COSTIN

referirse a los años, para conocer el año del que se está hablando en el sistema cronológico actual, hay que restar 5508 si la fecha es anterior al 1 de septiembre, que era cuando empezaba el Año Nuevo bizantino o 5509 si la fecha era ulterior al 1 de septiembre). El modelo que Nicolae Costin utilizó para llevar a cabo su empresa tiene como fuente a los historiadores polacos Dlugosz, Cromer, Bielski, que comenzaban sus historias con la determinación del momento de la Creación. Después de que en el primer capítulo ilustrara la Creación del mundo y las ideas filosóficas de los poetas paganos, Nicolae Costin presentó el episodio de la torre de Babel, la formación y desarrollo del estado Romano, el origen latino de los rumanos, etc.

Obras citadas

- Cartojan, Nicolae. *Istoria literaturii române vechi*. București: Minerva, 1980.
- Chacón, Alfonso. *Historia utriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti*. Roma, 1616.
- Costin, Miron. *Opere*. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1958.
- Costin, Nicolae. *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii până la 1601*. Ed. Ioan Șt. Petre. București, 1942.
- De la Cierva, Ricardo. *Historia total de España*. Madrid: Fénix, 2006.
- Denize, Eugen. *Rela iile româno-spaniole până la începutul secolului al XIX-lea*. Târgoviște: Cetatea de Scaun, 2006.
- Papacostea, Victor. *Tradiții românești de istorie și cultură*. București: Eminescu, 1996.
- Ștrempel, Gabriel. *Copiști de manuscrise românești până la 1800, I*. București, 1959.
- , ed. *Ceasornicul domnilor: traducere din limba latină de Nicolae Costin*. București: Minerva, 1976.

Del *Quijote* al *Persiles*: *Rota Virgilii, fortitudo et sapientia* y la trayectoria literaria de Cervantes

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Spaanse Letterkunde
Universiteit van Amsterdam. Spuistraat 134
Kamer 3.05.1012 VB Amsterdam
A.Sanchezjimenez@uva.nl

RECIBIDO: ABRIL DE 2010
ACEPTADO: MAYO DE 2010

I. EL PROBLEMA DE LA TRAYECTORIA

Uno de los mayores enigmas en torno a Cervantes es la secuencia formada por el *Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: según la perspectiva actual, Cervantes no produce después de una novela excelente otra mejor, partiendo de las innovaciones de la anterior, sino una obra de menos calidad y más conservadora. Cervantes ha pasado a la posteridad por su *Don Quijote*, que para muchos inaugura la novelística moderna, pero, sin embargo, tras el *Quijote* no escribió otra novela moderna, sino el *Persiles*, una novela bizantina tan alejada de nuestro gusto moderno como fiel seguidora del de su tiempo (Allen 129; Eisenberg), como prueba su éxito editorial en la época. Tal contraste ha llevado a muchos críticos a proponer explicaciones de índole biográfico, sumamente difíciles de probar. Así, se ha considerado el *Persiles* como una obra fruto de la inexperiencia de la juventud o de las gastadas facultades de la vejez del autor (Forcione 1972, 3-4). Además de estas soluciones biográficas, otro tipo de explicación avanzada ha sido la de persuadir nuestro gusto a apreciar el *Persiles*, la obra posterior, sobre el *Quijote*, la anterior. Este fue el parecer, según indica Alban K. Forcione, de muchos lectores de principios del siglo XIX (1972, 3), y es, más recientemente, el de Ruth S. El Saffar (1985, 239)¹.

Nuestro artículo propone una solución que resulta posible y necesario explicar la trayectoria literaria cervantina sin necesidad de recurrir a generalizaciones biográficas o a negar la superioridad del *Quijote* sobre el *Persiles*. Para llegar a ella, estudiaremos el sentido de la carrera de Cervantes en analogía a la trayectoria literaria modélica por excelencia en el Siglo de Oro: la *rota Virgilii*. Seguidamente, relacionaremos el uso cervantino de la *rota* con el famoso debate acerca del héroe perfecto, es decir, el tópico “armas y letras”. Al usar este tópico Cervantes revela en el *Quijote* y el *Persiles* muy diferentes actitudes hacia los actos violentos narrados. Por ello, estableceremos una tipología de esos actos violentos al analizarlo, usando las tesis sobre la violencia que René Girard expone en *Violence and the Sacred* y *The Scapegoat*. Así, aplicando un análisis girardiano a la *rota Virgilii* y a un conocido tópico de la época, nos enfrentaremos a la cuestión de la trayectoria literaria de Cervantes y del sentido de su imitación de la rueda de los estilos de Virgilio.

II. LA ROTA VIRGILII

Según Frederick A. de Armas, Cervantes programó toda su carrera literaria tomando como modelo la del latino Virgilio (1998, 1; 2002, 261). El imitar la trayectoria de ese poeta era una idea de ilustre historia, que se remontaba a la época medieval. Se basaba en entender la secuencia formada por las tres obras mayores de Virgilio, las *Églogas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* como una jerarquía de los géneros poéticos (bucólico, didáctico, épico), de las clases sociales (pastor, agricultor, guerrero) y de los tipos de estilo (bajo, medio, alto). El poeta moderno debía seguir esta jerarquía, como hiciera el maestro latino, en una secuencia progresiva.² Esta noción tuvo tanto éxito que se convirtió en un tópico, y llegó incluso a tener representación gráfica en un esquema de círculos concéntricos, llamado, por su forma circular, la *rota Virgilii*, o rueda de Virgilio (Curtius 232).

La popularidad del tópico se debió al hecho de que, en la Edad Media, la *rota* se veía como una jerarquía universal basada en la naturaleza misma de las cosas: imitarla era imitar el orden del cosmos, de origen divino. Además, seguir el modelo virgiliano era una forma de competir con los autores canónicos y de demostrar que el mundo cristiano podía crear obras literarias tan elevadas como la épica pagana (Casa 1). Por todo ello, la *rota* fue asumida conscientemente como un proyecto vital por muchos escritores de la Inglaterra medieval y, sobre todo, renacentista (Curtius 232; Lawler 54; Dane; Coolidge;

Neuse). Además de en Inglaterra, la *rota* se adoptó también en España, como demuestra el ejemplo del propio Cervantes (de Armas 1998, 1; 260; 2002, 261) o de Lope de Vega (Gutiérrez 134; Wright, 2001, 34; 1999, 228). En suma, impulsado por poderosas razones, el éxito de la *rota Virgilii* en España y fuera de ella fue considerable.

Para de Armas (1998, 1), Cervantes sucumbió al encanto del desafío virgiliano. Por tanto, su trayectoria literaria debe ser entendida como una práctica para escribir una gran épica final, como una carrera sometida a una programación consciente. Es por ello que su primera obra es una novela pastoril, *La Galatea*. El que Cervantes se refiera a la obra como una “égloga” (155) puede ser considerado como una alusión a la obra homónima de Virgilio y al primer paso de la *rota*. Pese a la artificiosidad de su prosa, *La Galatea* es la obra de género bajo, es el libro bucólico –no alto y épico– de Cervantes: “Even though it [*La Galatea*] is mainly a prose work, Cervantes views his pastoral novel as a Vergilian eclogue [. . .]. This statement is the first evidence of the writer’s own representation of himself as a new Vergil” (de Armas, 2002, 263). Otro dato que indica la naturaleza virgiliana del proyecto son las palabras del prólogo de la obra, con las que Cervantes justifica el dedicarse a escribir églogas pastoriles. En efecto, los “provechos” que entraña esta actividad son: “enriquecer el poeta considerando su propia lengua, y enseñorearse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, para empresas más altas y de mayor importancia” (*La Galatea* 156). Es decir, Cervantes considera la égloga como un aprendizaje para géneros más altos, como la épica, de acuerdo con el modelo de la *rota* (de Armas, 2002, 263). En suma, para de Armas, estas frases del prólogo y otras alusiones, ya en el cuerpo de la obra, apuntan a que en *La Galatea* Cervantes anuncia claramente su proyecto de imitar, y por tanto desafiar, la carrera literaria virgiliana: “Cervantes’ Vergilian career program was not developed haphazardly, but was audaciously announced in his youthful pastoral of 1585” (2002, 265).

Aparte de en *La Galatea*, Cervantes también enfatiza en el *Quijote* su preocupación por la *rota*: de Armas considera que la alusión al testamento de Virgilio en el episodio de Grisóstomo es prueba de ello (de Armas, 2002, 266). Tras *La Galatea* y el *Quijote*, el *Persiles*, la última obra de Cervantes,³ asimismo presenta muestras de la influencia de la *rota Virgilii*: como cabría esperar, la obra final de Cervantes puede ser considerada como el paso final de la carrera virgiliana, la épica: “Since this romance is an imitation of Heliodorus, it was viewed during the epoch as a work akin to epic” (de Armas, 2002, 267). Esto

explicaría el hecho de que el *Persiles* sea el único libro que Cervantes compara con los antiguos: el *Persiles* es un “libro que se atreve a competir con Heliodoro” (1982, I, 65). Además, el verlo como el paso final de la *rota* también explicaría un hecho ya apuntado por Forcione: la abundancia de referencias y técnicas extraídas de la épica clásica en la obra (1970, 105). Por estas dos razones, podemos ver al *Persiles* como la culminación épica de la *rota* que Cervantes había anunciado en *La Galatea*.

Podemos aplicar estas teorías de de Armas, alterándolas levemente, para comprender la progresión literaria de Cervantes. Con los datos de que disponemos, no podemos afirmar que Cervantes pretendiera calcar la trayectoria de Virgilio, entre otras cosas porque Cervantes escribió más de tres obras, y porque tenía planeadas más después del *Persiles*. Sin embargo, sí que podemos afirmar que Cervantes conoció el modelo de la *rota* y aludió a él, que consideraba la epopeya como el más elevado de los géneros literarios, y que concibió su carrera literaria como una progresión ascendente que culminaría en una gran obra épica que pudiera competir con clásicos como la *Eneida*. En suma, Cervantes ideó su carrera como una imitación flexible de la de Virgilio: un proceso humanista de aprendizaje y mejora estilística que no tenía por qué seguir exactamente la producción virgiliana.

III. CERVANTES Y LOS CLÁSICOS: AQUILES Y ULISES, FORTITUDO ET SAPIENTIA, ARMAS Y LETRAS

La *rota Virgilii* está intrínsecamente relacionada con el tópico de la *fortitudo et sapientia*: la disputa acerca de qué cualidad era más necesaria a un héroe, el valor guerrero (*fortitudo*), o la inteligencia (*sapientia*). Los dos tópicos se implican mutuamente y se complementan, por lo que si Cervantes usa el uno, también ha de usar el otro: entrenarse para la épica supone prepararse para describir al héroe épico, que es el problema tratado por el *fortitudo et sapientia*, y viceversa, adiestrarse para presentar al héroe es prepararse para la épica.

El origen del tópico *fortitudo et sapientia* se halla en la épica griega. Según Ernst Robert Curtius, los antiguos consideraron que Homero había defendido en sus poemas que un gran héroe necesitaba no sólo valor militar, sino que ese valor debía estar combinado con la inteligencia (171). A partir de las obras de Homero, la descripción del héroe perfecto usando estas dos cualidades se hizo acostumbrada, y además llegó a convertirse en objeto de un popular debate literario: ¿de veras se necesitaban las dos cualidades?, ¿cuál era la más esencial

de las dos?, ¿incluía el equilibrio perfecto de cualidades más de la *fortitudo* o de la *sapientia*? Así, las *Ephemeris belli Troiani*, de Dictis (siglo IV), y la *De excidio Troiae historia*, de Dares (siglo VI), las versiones tardías de la guerra troyana que conoció la Edad Media incluían ya el debate. Por ello fueron estos autores y no Homero los que legaron a la Edad Media la historia de la toma de Troya y el famoso tópico *fortitudo et sapientia* (Curtius 174-5).

Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, las dos cualidades confrontadas se veían como inseparables de los dos grandes héroes homéricos que las representaban: Aquiles y Ulises. Aquiles simbolizaba la *fortitudo*: no en vano su valor militar se enfatiza a lo largo de toda la *Iliada* (I, 130-5; I, 175-80; *et passim*). Es más, en Aquiles la *fortitudo* se da en tal grado que llega al exceso, pues desemboca en la furiosa cólera que marcaría su destino (de Armas, 1998, 111). De hecho, la cólera del héroe es el tema central de la obra. Según Curtius (170), sin esa cólera excesiva, no hay épica: la *Iliada* narra la historia de la cólera de Aquiles, la *Odisea* canta la de la cólera de Poseidón (I, 16-20), la *Eneida* la de la ira de Juno (I, 4), etc. En cuanto a Ulises, la *Iliada* le muestra constantemente como el más inteligente de los héroes. La *Odisea* es consistente con esta caracterización, a la que añade, además, un matiz bien conocido: la tendencia del héroe al engaño (Beye 163). En efecto, las dos hazañas más famosas de Ulises, la invención del caballo de Troya y la lucha con el cíclope Polifemo, son dos engaños. Esta tendencia a la mentira no podía menos que impresionar hondamente la imaginación medieval, por lo que Ulises, durante esa época, fue asociado no sólo a la *sapientia*, sino también al engaño. Prueba de ello es el hecho de que el propio Dante colocara a Ulises en su Infierno, por engañoso (Calvo Martínez 338). Por tanto, el tópico estuvo siempre unido a los dos guerreros que poseían las cualidades en su grado más elevado: desde la Antigüedad a la Edad Media, Aquiles representaría la *fortitudo*; Ulises, la *sapientia* y la mentira.

El tópico *fortitudo et sapientia* pasó al Renacimiento, bajo la forma de la disputa entre “las armas y las letras” (Curtius 178-79). Precisamente, el intento de combinar ambas actividades y las virtudes que suponían fue una particular obsesión para los españoles del Siglo de Oro (178). Quizás por ello la Edad de Oro de las letras fue también un periodo áureo para las armas. Asimismo, sabemos que las figuras de Aquiles y Ulises eran muy populares en la España de la época (Beardsley),⁴ y que se les asociaba con las cualidades de la disputa. Esto se evidencia en uno de los libros más populares de la época, un libro probablemente conocido por Cervantes: los *Emblemas* de Alciato. En los

Emblemas, traducidos del latín al castellano en 1549, los dos héroes representan claramente la *fortitudo* el uno y la *sapientia* el otro (176; CXXXV; 76; XLI). Además, la figura de Ulises que presentan los *Emblemas* se relaciona también con el engaño y la mentira (84; XLVIII). Por tanto, como se ha visto, el Siglo de Oro español cultivó a fondo el debate *fortitudo et sapientia*, o “armas y letras”, adjudicando las dos cualidades confrontadas a los dos principales guerreros homéricos. A Aquiles, le correspondía el valor, e implícitamente la ambivalente furia militar; a Ulises, la inteligencia y la habilidad para el engaño.

Dada la inmensa popularidad del tópico y de los dos héroes en la época, es lógico que Cervantes estuviera familiarizado con él. Además, ya que Cervantes se estaba preparando para escribir una gran épica final, es comprensible que también por este motivo mostrara interés en las características del héroe épico. Es por ello que el debate *fortitudo et sapientia* aparece continuamente en su obra: Cervantes se preparaba para la épica tratando en los protagonistas de sus diferentes obras el tema de las cualidades del héroe perfecto. Curiosamente, Cervantes le otorgó diversas soluciones al debate a lo largo de su carrera, haciendo prevalecer ya la *fortitudo*, ya la *sapientia* en la combinación, como si tuviera dificultad en llegar a una conclusión. Así, por ejemplo, hay que interpretar la obra teatral *El gallardo español*, en cuya acción épica prevalece la *sapientia* (1981, 252-53). En cambio, en otra obra teatral, *La Numancia*, que también ha sido considerada épica (Bergmann 85), parece preferirse la *fortitudo*, pero no dogmáticamente, sino invitando al debate y a la reflexión y dejando la resolución en la ambigüedad (de Armas, 1998, 104). También trata el tema en forma paródica en el “Entremés de la guarda cuidadosa”, a través de la disputa de “un Soldado a lo pícaro” (*fortitudo*) y “un mal sacristán” (*sapientia*) (Cervantes, 1998, 107). En esta línea de indecisión, en una de las *Novelas ejemplares*, “El licenciado Vidriera”, Cervantes no se inclina por ninguna de las virtudes en particular: el protagonista sigue primero la carrera de soldado –pero se habla del “frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, del hambre de los cercos, de la ruina de las minas, con otras cosas de este jaez, que algunos las toman y tienen por añadiduras del peso de la soldadesca, y son la carga principal de ella” (106)–, luego intenta como letrado ejercer la abogacía (143), y finalmente acaba nuevamente luchando, esta vez en Flandes, “dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado” (144). Por tanto, Cervantes practica para la épica durante casi toda su carrera, debatiendo en torno a las cualidades esenciales del héroe épico, sin hallar una receta definitiva: en la alquimia perfecta de características que era la combinación de armas y letras, Cervantes

pone a veces más de la una o más de la otra. La explicación de este hecho, y también del sentido de la secuencia *Quijote-Persiles* puede hallarse mediante un análisis de los actos violentos en estas dos obras.

IV. LAS CARAS DE LA VIOLENCIA: GIRARD

No debe extrañar que intentemos explicar el *Quijote* y el *Persiles* a partir de un análisis de los actos violentos que narran,⁵ pues la violencia tiene una importantísima presencia en ambas obras: muchos críticos han señalado que los insultos, golpes, palos y peleas abundan sobremanera en el *Quijote* (Martí 287; Bandera 52). Según resume el propio Sancho: “todo ha sido palos y más palos, puñadas y más puñadas” (I, 18). En el *Persiles*, el papel de la violencia es también fundamental, pues los peregrinos protagonistas van escapando peligro tras peligro, amenaza tras amenaza, a lo largo de toda la obra. De hecho, el propio comienzo presenta una poderosa imagen de violencia: la lucha furiosa y ulterior conflagración de la isla bárbara (I, 1-6). Esta abundancia de actos violentos en el *Quijote* y el *Persiles* es indicio seguro de su importancia en ambas novelas, e invita a utilizar teorías sobre la violencia para analizarlas.

Girard basa sus tesis sobre la violencia en una idea central: la de que la violencia es mimética (1986, 13; 1993, 31). Para Girard, la violencia es una enfermedad fulminantemente contagiosa: un golpe llama a otro golpe, y cada golpe pretende ser mayor que el anterior. En suma, la posibilidad infinita e imparable de venganza –retribución negativa– es una característica esencial de la violencia (1993, 14). Por esto, la violencia puede ser letal para una sociedad, ya que tiene la capacidad de extenderse a todos sus miembros, siguiendo una escalada de venganzas, hasta que éstos se destruyan recíprocamente:

Vengeance, then, is an interminable, infinitely repetitive process [. . .]. There is the risk that the act of vengeance will initiate a chain reaction whose consequences will quickly prove fatal to any society of modest size. The multiplication of reprisals instantaneously puts the very existence of a society in jeopardy, and that is why it is universally proscribed. (14-15)

El peligro mortal que supone la reacción en cadena de que habla Girard hace necesario que las sociedades dispongan de métodos para controlar la expansión de la violencia. Girard señala dos fundamentales. El primero es el sistema judicial central moderno, que prohíbe la venganza privada e impone la pública:

el estado establece una serie de representantes encargados en exclusiva del castigo de ofensas. Esta venganza pública, al no poder ser contestada –idealmente, nadie tiene suficiente poder como para poder vengarse del representante de toda la sociedad–, detiene en seco la escalada de violencia:

Vengeance is a vicious circle whose effect on primitive societies can only be surmised. For us the circle has been broken. We owe our good fortune to one of our social institutions above all: our judicial system, which serves to deflect the menace of vengeance. The system does not suppress vengeance; rather, it effectively limits it to a single act of reprisal, enacted by a sovereign authority specializing in this particular function. The decisions of the judiciary are invariably presented as the final word on vengeance [. . .]. By definition, primitive societies have only private vengeance. Thus, public vengeance is the exclusive property of well-policed societies, and our society calls it the judicial system. (15)

La segunda manera de controlar el contagio universal de la violencia es el uso del famoso chivo expiatorio. Es un mecanismo tan sencillo y efectivo como el anterior, y que persigue el mismo objetivo: detener la expansión de la violencia eliminando toda posibilidad de venganza. Este método se activa cuando la sociedad se enfrenta a una crisis caracterizada por un avance imparable de violencia. Entonces, la turba enfurecida encuentra casi instintivamente al pretendido culpable de su crisis en un elemento individual perteneciente a ella misma, en el que puede saciar sus ansias de violencia (1986, 16). La unanimidad de la masa en la elección del chivo expiatorio asegura que la víctima carezca de vengador. Por tanto, la muerte del chivo, luego institucionalizada y ritualizada en el sacrificio, es un acto violento sin riesgo de venganza (1993, 13). El sistema funciona: la sed de violencia es colmada en la víctima, y por tanto desaparece, y, además, no hay peligro de un rebrote, pues no hay posibilidad de venganza.

Para recapitular, Girard clasifica la violencia en tres categorías básicas: una, la violencia mimética incontenida, que se extiende hasta destruir la sociedad; dos, la violencia mimética detenida por la justicia central, característica de las sociedades modernas; tres, la violencia mimética colmada por el chivo expiatorio y el sacrificio, mecanismos típicos de las sociedades primitivas. Esta clasificación es perfectamente aplicable al estudio de la proporción de *fortitudo et sapientia* en el Quijote y el *Persiles*, y, además, esconde una insospechada relevancia para el análisis de la carrera literaria de Cervantes.

V. VIOLENCIA EN EL QUIJOTE Y EN EL PERSILES

El *Quijote* muestra los tres modelos de violencia girardianos con claridad y abundancia. Sin embargo, conviene precisar que no todos aparecen con igual frecuencia. Muy al contrario: los modelos se hallan en claro desequilibrio, ya que la actuación de la justicia central y del chivo expiatorio se describe sólo muy raramente. Además de aparecer poco, estos dos modelos se muestran inefectivos, pues en ningún caso logran detener la expansión de la violencia que deberían evitar.

La justicia central, por unos motivos u otros, no funciona en la obra. La justicia aparece ejercida, en primer lugar, por los soldados que llevan a los forzados del rey en I, 22. Ahora bien, estos soldados se muestran incapaces de castigar la agresión de don Quijote, pues sucumben fácilmente al ataque del caballero y dejan libres a los galeotes que llevaban forzados:

Y, diciendo y haciendo, [don Quijote] arremetió con él [el guarda] tan presto, que, sin que tuviese lugar de ponerse en defensa, dio con él en el suelo, malherido de una lanzada[. . .]. Ayudó Sancho, por su parte, a la soltura de Ginés de Pasamonte, que fue el primero que saltó en la campaña libre y desembarazado, y arremetiendo al comisario caído, le quitó la espada y la escopeta, con la cual, apuntando al uno y señalando al otro, sin disparalla jamás, no quedó guarda en todo el campo, porque se fueron huyendo, así de la escopeta de Pasamonte como de las muchas pedradas que los ya sueltos galeotes les tiraban. (I, 22)

Con esta huida, los soldados dejan sin castigar el crimen de don Quijote y los muchos de los galeotes “ya sueltos”. Así, la escena ejemplifica dos puntos acerca de la violencia: uno, que don Quijote es el iniciador del acto violento; dos, que la justicia central resulta ineficaz como método anti-violencia.

Estos dos puntos aparecen también en las muchas escenas protagonizadas por la Santa Hermandad, que es la otra institución encargada de la justicia central en la novela. Así, en I, 17 un cuadrillero de la Santa Hermandad entra en el cuarto de don Quijote para poner fin a la pelea que tiene lugar allí. El cuadrillero se muestra incapaz de desempeñar su función y se contagia de la violencia mimética que genera, una vez más, don Quijote: “El cuadrillero, que se vio tratar tan mal de un hombre de tan mal parecer, no lo pudo sufrir, y, alzando el candil con todo su aceite, dio a don Quijote con él

en la cabeza, de suerte que lo dejó muy bien descalabrado”. Algo semejante ocurre en I, 45, escena que transcurre en el mismo lugar que la anterior: la venta de Juan Palomeque el Zurdo. Don Quijote pelea con otro cuadrillero, que le ha dado un mentís. La pelea aumenta porque al cuadrillero le venga la Santa Hermandad, a la que pertenece el propio Juan Palomeque. Finalmente, toda la venta se ve envuelta en una trifulca multitudinaria, tal que don Quijote cree estar en la formidable discordia del campo de Agramante. En todo caso, Agramante o no, en la escena citada don Quijote contagia a los representantes de la justicia central con su violencia mimética, que es precisamente lo que ellos deberían coartar. Por tanto, representada por soldados o cuadrilleros, la solución de la justicia central sucumbe en la obra a la violencia mimética de don Quijote.

Algo semejante ocurre con el modelo del chivo expiatorio. Sin embargo, su localización en el *Quijote* es más complicada y menos común que la de la justicia central. El que a primera vista podría parecer el chivo más plausible, don Quijote, no lo es en absoluto, pues no une a la sociedad contra él y no purga su violencia, sino todo lo contrario: con frecuencia, y con consecuencias cómicas, don Quijote despierta la violencia de todos contra todos en un tumulto común, como el visto en la escena del supuesto campo de Agramante. Por tanto, es dudoso que don Quijote ejerza de chivo expiatorio en la novela.

Sin embargo, don Quijote sí que intenta desempeñar el papel de sacrificador, de nuevo con resultados desastrosos y jocosos. Podemos verle en él cada vez que se enfrenta imaginariamente a un monstruo, gigante o endriago, pues, como indica Girard, el monstruo es un chivo expiatorio estilizado y ritualizado (1993, 252). Por tanto, aventuras como la famosa de los molinos de viento-gigantes (I, 8), o la descomunal batalla con los cueros de vino-gigante Caraculiambro (I, 35), deben considerarse como intentos de sacrificar, aunque intentos claramente fallidos: don Quijote no consigue acabar con la violencia, y sí, solamente, sufrirla él mismo. Además de estas luchas contra monstruos, otra aventura particular muestra un intento sacrificial coartado: la batalla contra las ovejas-ejércitos de Alifanfarón (I, 18). Esta escena resulta interesante por su paralelismo paródico con una historia proveniente de la literatura clásica: la locura de Ajax,⁶ que el propio Girard cita como ejemplo de funcionamiento del método del chivo expiatorio (1993, 9). Las similitudes entre esta historia y la batalla de las ovejas del *Quijote* son evidentes: ambas comparten el guerrero furioso y la matanza de animales. Sin embargo, en el caso del *Qui-*

jote, el ataque a las ovejas no sirve para acabar con la violencia, sino para lo opuesto:

Esto diciendo, se entró por medio del escuadrón de las ovejas, comenzó de alanceallas con tanto coraje y denuedo como si de veras alanceara a sus mortales enemigos. Los pastores y ganaderos que con la manada venían dábanle voces que no hiciese aquello; pero, viendo que no aprovechaban, descñéronse las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño. (I, 18)

El método del chivo expiatorio resulta inútil en manos de don Quijote para extirpar la violencia, y provoca la expansión del mismo mal que pretendía evitar.

Por tanto, podemos extraer dos conclusiones de este análisis: una, que la violencia en el *Quijote* se presenta irrefrenable en toda su potencia mimética, sin que ni la justicia central ni el chivo expiatorio sirvan para erradicarla; dos, que es la cómica fogosidad del propio don Quijote lo que se encarga de causar y difundir esa violencia por toda la novela. Aunque don Quijote pretende justificar su violencia sosteniendo, en su famoso discurso de las armas y las letras (I, 38), que el verdadero fin de las armas es mantener la paz (Maldonado de Guevara 45), no es la paz lo que lleva a dondequiera que va, sino la terrible violencia mimética.

El modelo que prevalece en el *Persiles* es el mismo: la violencia mimética irrefrenada, pues la presencia de los otros modelos es mínima y secundaria. La justicia central tiene un muy escaso papel en la obra. Por ejemplo, en IV, 7 es ejercida por los guardias tudescos, que, sin embargo, están muy lejos de desempeñar efectivamente su función. Primeramente, Hipólita pretende usarlos como instrumento de su propia venganza, de su violencia mimética: Hipólita se ofende cuando Periandro la rechaza y, consecuentemente, incita a los guardas contra él acusándole falsamente de haber robado una cruz. Hipólita hubiera alcanzado su objetivo y la justicia central escasa gloria de no haber recurrido Periandro a hablar a los tudescos en su propia lengua y a sobornarles: “Ofrecioles dineros, y con esto y con habelles hablado en su lengua, con que se reconcilian los ánimos que no se conocen, los tudescos no hicieron caso de Hipólita” (447; IV, 7). El comportamiento de los representantes de la justicia central en el *Persiles* es poco efectivo y menos ejemplar.

Además de a éste, también se alude en el libro al método sacrificial, concretamente, en los capítulos referidos a la isla bárbara (I, 1-6). Sin embargo,

ni se consuman los sacrificios que tienen preparados los bárbaros, ni resultan efectivos. Más bien, los bárbaros mismos son presa de un furioso brote de violencia mimética:

Cerró el capitán en sempiterna noche los ojos, y dio con su muerte venganza a la de Bradamiro, alborotó los pechos y los corazones de los parientes de entrambos, puso las armas en las manos de todos, y en un instante, incitados a la venganza y cólera, comenzaron a enviar muertes en las flechas de unas partes a otras. Acabadas las flechas, como no se acabaron las manos ni los puñales, arremetieron los unos a los otros, sin respetar el hijo al padre, ni el hermano al hermano: antes, como si de muchos tiempos atrás fueran enemigos mortales por muchas injurias recibidas, con las uñas se despedazaban y con los puñales se herían sin haber quién los pusiese en paz. (68; I, 4)

La “venganza y cólera” se extienden por toda la isla, que acaba por sucumbir a la violencia mimética en una espantosa conflagración general: “La isla se abrasa, casi todos los moradores de ella quedan hechos ceniza o medio abrasados” (70; I, 4). El episodio de la isla bárbara comienza narrando un caso de sacrificio^{vii} y, sin embargo, acaba ejemplificando claramente los peligros del mal que el sacrificio pretendía detener: la expansión total de la violencia en una sociedad.

No obstante, la violencia mimética tiene en el *Persiles* un papel menos central que en el *Quijote*. Los protagonistas dejan pronto la isla bárbara (I, 6), y se deja bien claro que las escenas violentas vividas en ella están motivadas por la salvaje naturaleza de los bárbaros, “gente indómita y cruel” (57; I, 1). Las regiones meridionales de los últimos tres libros son muchísimo menos violentas que las descritas en el primero. Por tanto, el movimiento de norte a sur de la obra va desde un comienzo de venganza y conflagración hasta la visión beatífica de Roma al final de la novela. El único personaje que no parece encajar en este esquema es el español Antonio. Antonio, pese a ser meridional, esparce la violencia mimética como don Quijote, y es tan fogoso como el héroe manchego. Así, Antonio cuenta que, porque uno le llamó de vos “le di dos cuchilladas en la cabeza muy bien dadas” (74; I, 5), con lo que provoca el deseo de venganza del ofendido y sus parientes: “Allí me avisaron que mi enemigo me buscaba, con otros muchos, para matarme del modo que pudiese” (75; I, 5). Además de en ésta, Antonio provoca un estallido de violencia mimé-

tica aún en otra ocasión: “Sucedió, pues, que yo me revolví sobre una cosa de poca importancia con un marinero inglés, a quien fue forzoso darle un bofetón. Llamó este golpe a la cólera de los demás marineros y de toda la chusma de la nave, que comenzaron a tirarme todos los instrumentos arrojadizos que les vinieron a las manos” (75; I, 5). Sin embargo, la violencia de Antonio no es incongruente en el esquema de la obra. Esto es así porque, en primer lugar, Antonio cuenta sus aventuras en el libro primero, el dedicado a las regiones septentrionales y el más violento de todos; en segundo lugar, porque a Antonio se le apoda “el bárbaro español” (72; I, 5), mote que no sólo alude a las ropas que viste, sino también al carácter violento que comparte con los habitantes de la isla bárbara. El motivo del comportamiento de Antonio puede ser el contagio, pues ha vivido mucho tiempo entre los bárbaros. Otra posibilidad es que la causa de su carácter esté en el hecho de que su figura sea un reflejo de la opinión que del español se tenía en la Europa del Siglo de Oro: gallardo pero arrogante. Cervantes, que había estado en Italia, conocía sobradamente ese estereotipo: una de sus obras de teatro se titula *El gallardo español*. Por tanto, sin que estorbe la figura de Antonio, el peregrinaje del *Persiles* es un viaje desde el norte a Roma y desde la violencia mimética hasta la paz cristiana.

Para proseguir su trayectoria de paz, los protagonistas del *Persiles* recurren a un curioso recurso: la mentira prudente. Periandro y Auristela no tienen reparo en mentir para evitar un mal mayor, posibles brotes de violencia mimética. Sus propios nombres tienen su origen en uno de estos engaños: en realidad, se llaman Persiles y Sigismunda. De hecho, Auristela es perfectamente consciente de su mentira y de las catástrofes que evita: “puesto que Arnaldo estaría seguro con el fingido hermanazgo suyo [de Auristela] y de Periandro, todavía el temor de que podía ser descubierto el parentesco la fatigaba” (86; I, 7). Además de sobre sus nombres, los protagonistas mienten sobre sus intenciones: para no enfadar al rey Policarpo y a su hija Sinforosa, y evitar su posible venganza, Periandro y Auristela fingen pretender acceder a casarse con ellos inmediatamente después de su supuesta vuelta de Roma (II, 7). Es más, no son sólo Periandro y Auristela los únicos personajes que mienten para evitar violencias y salirse con la suya: también lo hace la supuesta endemoniada de Luca, quien logra casarse con su enamorado mediante un embuste (III, 21). En todos estos casos, el *Persiles* propone un peculiar medio de esquivar la violencia mimética: el engaño.

En suma, aunque el modelo de violencia más poderoso que se encuentra en el *Quijote* y en el *Persiles* es el mismo, la violencia mimética, la actitud de

los protagonistas hacia él difiere mucho de una obra a otra: en el *Quijote*, don Quijote provoca estallidos de violencia mimética a lo largo de todo el libro gracias a su agresividad y gusto por la venganza; en el *Persiles*, Periandro y Auristela, que siempre se ven amenazados por brotes violentos, los evitan recurriendo a la mentira.

VI. EL QUIJOTE Y LA FORTITUDO DE AQUILES. EL PERSILES Y LA SAPIENTIA DE ULISES

Las dos posiciones sobre la violencia mimética que Cervantes toma en el *Quijote* y en el *Persiles* esconden un dato de enorme importancia para la resolución del debate entre armas y letras en la carrera cervantina. En el *Quijote*, Cervantes participa en el debate parodiando el exceso de *fortitudo* de Aquiles en la figura de don Quijote, y halla así, por fin, una solución a la disputa.

Por ser una parodia de los libros de caballerías, el *Quijote* mantiene una intensa relación con la épica, pues los libros de caballerías son descendientes de la épica clásica y medieval: “The central idea of its comedy is a parody of chivalric romances, but the implications of the parody affect the epic form as well” (DiBattista 106).⁸ De hecho, numerosos críticos han considerado al *Quijote* como una “épica en prosa” (Wofford 1992, 1).⁹ Seguramente impulsado por esta relación, Cervantes creó la figura de don Quijote como parodia de la *fortitudo* excesiva de los héroes épicos. La locura^x de don Quijote, el tema que pone en marcha el libro de Cervantes, debe verse como un paralelo cómico de la cólera de los héroes épicos, sobre todo de la de Aquiles, el punto de partida de la *Ilíada*. Don Quijote es tan violento porque imita a unos héroes modélicos que son ridículamente agresivos. Ya ha habido algunos críticos de esta opinión, por ejemplo Luis Andrés Murillo, para quien la furia de don Quijote “se debe a su naturaleza y temperamento, pero que por lo mismo es imitación paródica de la saña de los héroes míticos” (116).¹¹ Antes hemos relacionado el comportamiento de don Quijote en la batalla de las ovejas con la locura de Ajax. Se puede precisar este paralelismo señalando que Ajax es, como dice James Nohrnberg, una figura aquilea, es decir, uno de los héroes que meramente sustituyen a Aquiles mientras éste permanece alejado de la lucha (5). Por tanto, Ajax es una especie de Aquiles en tanto en cuanto ambos guerreros comparten una cualidad decisiva: la agresividad y el valor militar excesivos, la demasía en la *fortitudo*. Don Quijote es, al menos a un nivel, una parodia de estos héroes.

Lo que no han señalado los críticos es que la ira de don Quijote es para-

lala a la de sus modelos épicos en un aspecto muy concreto: en el papel de provocador y distribuidor de violencia mimética. Comprender el papel de la violencia mimética es clave para interpretar correctamente la épica de Homero. Para James Nohrnberg (5), la *Ilíada* ejemplifica en el personaje de Aquiles el funcionamiento de la reciprocidad violenta (“the mechanism of offense and reprisal”): Aquiles se venga de una ofensa que le hace el caudillo aqueo Agamenón decidiendo no pelear más contra los troyanos hasta ver su orgullo satisfecho. Sin embargo, esta venganza no sólo ofende a Agamenón, sino a todos los aqueos, muchos de los cuales mueren a causa de la inactividad de Aquiles. Finalmente, la venganza de Aquiles le afecta incluso a él mismo: desprotegido por Aquiles, Patroclo, el mejor amigo del Pelida, muere a manos del troyano Héctor. Aquiles venga a Patroclo sólo para después caer muerto bajo las flechas de Paris. Por tanto, la terrible historia de la *Ilíada* narra las consecuencias de la violencia mimética irrefrenada, provocada por la cólera y el orgullo de un héroe cuya *fortitudo* no está encauzada por la moderación y la *sapientia*. La *fortitudo* excesiva de Aquiles representa la violencia mimética.

Don Quijote también es dado a provocar la violencia mimética: comete el mismo error que Aquiles o su reflejo Ajax, pues siembra una imparable violencia mimética que acaba volviéndose contra él mismo. Como señala Michael McGaha, “Don Quixote sees himself as Ulysses; but the astute reader recognizes his behaviour as that of an Ajax” (158-59). En suma, don Quijote quiere poseer la *fortitudo* de Aquiles y también la *sapientia* de Ulises (I, 25), pero fracasa en ser como Ulises, pues es un loco irrefrenado –salvo en sus entreverados momentos de lucidez– y no un héroe prudente: sólo consigue ser un Aquiles ridículo, una parodia y crítica del ideal de *fortitudo*, al mismo tiempo que una burla de las intenciones supuestamente pacifistas de la épica clásica (Maldonado de Guevara 68).

Fue con la exploración paródica del héroe épico que llevó a cabo en el *Quijote* cuando Cervantes descubrió la íntima relación existente entre *fortitudo* y violencia mimética. Esto le llevó a rechazar la *fortitudo* excesiva en la Primera y Segunda parte de la obra, especialmente en esta última, en la que don Quijote se comporta cada vez más prudente y moderadamente, y provoca mucha menos violencia mimética que en la Primera parte. Es decir, la Primera parte de la obra es mucho más violenta, como notaron algunos lectores y el propio Cervantes: “Dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote” (II, 3). Como señala Francisco

Maldonado de Guevara, los títulos que recibe don Quijote ejemplifican este avance pacífico: “1.º Su *Hidalguéz* el señor Quijada, Quejana o Quesada. 2.º Su Majestad don Quijote de la Mancha. 3.º Su Humanidad Alonso Quijano el Bueno” (74). Como el *Persiles* más tarde, el *Quijote* también avanza hacia un grado menor de violencia, como si el autor se estuviera inclinando cada vez más a favor de la *sapientia* al escribir la obra. Lo mismo hizo en el intervalo entre ellas: su *Viaje al Parnaso* de las letras, y sus *Novelas ejemplares*, en las que el Licenciado Vidriera encontrará la muerte en las armas, a las que sólo se dedicó por no haberle dejado la gente seguir las letras. De vuelta en la *Segunda Parte*, y debido al rechazo de la *fortitudo*, cuando don Quijote alcanza la cordura (*sapientia*) ya en su lecho de muerte, abandona la carrera de las armas, abomina “con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías” (II, 74), y muere no agresiva, sino “sosegadamente” (II, 74). Cervantes ha desdeñado la *fortitudo* excesiva porque implica el peligro de provocar violencia mimética: a partir de entonces, la cualidad dominante en la combinación de valor y sabiduría en la personalidad del héroe será la *sapientia*.¹²

El *Persiles* es un canto a esa *sapientia*: los personajes del *Persiles* tienen más de la *sapientia* de Ulises que de la *fortitudo* de Aquiles. Aunque Periandro, el héroe masculino y por tanto el único en quien el valor guerrero es relevante, deja sobradas pruebas de su fuerza y valor (como, por ejemplo, en los juegos de I, 22), lo que domina en su equilibrio de cualidades es la *sapientia*. En todo caso, la concomitancia de Periandro y Auristela con Ulises se debe, en primer lugar, a las numerosas analogías entre el *Persiles* y el relato de las aventuras de Ulises, la *Odisea*. El *Persiles* es una novela bizantina: un “romance” (El Saffar, 1974) y no una novela. Pues bien, la *Odisea* es, para muchos críticos, el origen de todos los “romances” y, especialmente, de las novelas bizantinas (Gottfried 21; Bloom 1; McDermott 12). Por ello, la *Odisea* comparte numerosas características con los “romances” en general y con el *Persiles* en particular.¹³ Sin embargo, los paralelos entre los protagonistas del *Persiles* y Ulises no tienen su origen en esta continuidad genérica, sino en su común posesión de *sapientia*. En efecto, ya en este párrafo del famoso discurso sobre las armas y las letras de don Quijote, que nadie ha relacionado con el *Persiles*, se identifica a unos personajes que tienen mucho en común con los del *Persiles* y con la *sapientia*:

Por este camino que he pintado, áspero y dificultoso, tropezando aquí, cayendo allí, levantándose acullá, tornando a caer acá, llegan [los que se dedican a las letras] al grado que desean; el cual alcanzado, a muchos he-

mos visto que, habiendo pasado por estas sirtes y por estas Scilas y Caribdis como llevados en vuelo de la favorable fortuna, digo que los hemos visto mandar y gobernar el mundo desde una silla, trocada su hambre en hartura, su frío en refrigerio, su desnudez en galas y su dormir en una estera en reposar en holandas y damascos, premio justamente merecido de su virtud. (I, 37)

La trayectoria que don Quijote pinta para el que ejerce las letras, la *sapientia*, resume el argumento del *Persiles*: Periandro y Auristela siguen un camino “áspero y dificultoso, tropezando aquí, cayendo allí, levantándose acullá, tornando a caer acá”, pasan por “sirtes”, es decir, por bajíos de mar, y llegan a “gobernar el mundo desde una silla” y a ver su virtud premiada. Periandro y Auristela son los *sapientes* que pinta don Quijote. Con esto, la mención de “Scilas y Caribdis” del párrafo cobra un significado más concreto: puede leerse como una alusión a Ulises. De hecho, Cervantes concibió el viaje de Periandro y Auristela como un peregrinaje: muchas veces en la obra se refiere a sus personajes como peregrinos, y precisamente también como peregrino se refiere Cervantes a Ulises en su *Viaje del Parnaso*, donde llama al héroe homérico “prudente peregrino” (III, 235). Ahora bien, si Periandro y Auristela son, definitivamente, peregrinos, también son “prudentes”, o, en este caso, casi lo mismo, “discretos”: “Mi hermano Periandro es agradecido como principal caballero, y es discreto como andante peregrino: que el ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres” (187; II, 6). El parecido es sorprendente: Cervantes usa locuciones casi idénticas para describir a Ulises y los héroes del *Persiles*. Periandro y Auristela son, en definitiva, como Ulises, pues poseen la *sapientia* del héroe homérico.

El paralelo se refuerza al tener en cuenta nuestro análisis de la violencia en el *Persiles* y la *Odisea*: en ambas obras, los personajes centrales evitan la violencia mimética usando el engaño. Mary Anne O’Neil ya ha señalado que los disfraces y mentiras que urden Periandro y Auristela para protegerse de los bárbaros y de Arnaldo recuerdan las argucias de Ulises (60). Objetivos (esquivar la violencia mimética), medios (mentiras), y resultados (éxito), son idénticos en ambos casos. Con don Quijote, Cervantes había parodiado la *fortitudo* excesiva por su ridícula y peligrosa provocación de estallidos violentos; con Periandro y Auristela, celebra la paz que trae el dominio de la *sapientia*.

VIII. CONCLUSIÓN

Analizando los actos violentos del *Quijote* y el *Persiles* en relación con el debate *fortitudo et sapientia*, Cervantes descubrió en el *Quijote*, al parodiar la *fortitudo* excesiva de Aquiles, el peligro de expansión de violencia mimética que implicaba el dominio de la *fortitudo* sobre la *sapientia* en el héroe épico. Por ello, don Quijote es la solución al problema de la naturaleza del héroe, que Cervantes había tratado durante toda su carrera. Con la respuesta a su problema en mano, Cervantes pudo ya, justo a tiempo, escribir la épica final para la que se había estado preparando según el modelo de la *rota Virgilii*. El *Persiles*, la gran épica cervantina, celebra el triunfo de la *sapientia* prudentemente engañosa de Ulises. Sin embargo, curiosamente, la rigidez que le otorgó a Cervantes la conciencia de poseer la solución al gran debate perjudicó al libro, o al menos lo perjudica a ojos de los lectores de los siglos XX y XXI. Cervantes es más atractivo cuando medita sobre el problema, como hace en la *Nu-mancia*, y, sobre todo, cuando trata el tema en forma paródica, en el *Quijote*. Por ello, a un *Quijote* paródico y ambiguo le sigue un *Persiles* pesado y dogmático, por ello –entre otras razones, muchas de ellas azarosas– ha pasado el *Quijote* a la fama universal y el *Persiles* no: el *Quijote* ofrece preguntas, el *Persiles* soluciones.

Notas

1. Existe una amplia crítica de las difundidas teorías de El Saffar sobre la supuesta evolución de Cervantes desde la novela al “romance” (Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas 16; Riley, 1990, 25-29; Williamson, 1982, 43-44).
2. Ernst Robert Curtius indica que la idea de la progresión virgiliana se basaba en los versos iniciales de la *Eneida*, hoy considerados apócrifos: “Ille ego qui quondam gracili modulatus avena/Carmen, et egressus silvis vicina coegi,/Ut quamvis avido parerent arva colono,/Gratum opus agricolis: at nunc horrentia Martis [. . .]” (cito en Curtius 231).
3. Existe un debate sobre la fecha de composición del *Persiles* (Lozano Renieblas 19-38), pero puesto que no existe en absoluto consenso crítico al respecto, resulta más prudente tomar su fecha de publicación como

indicio de que fue concebida y escrita después de la *Segunda Parte* del *Quijote*.

4. Las hazañas de los dos héroes eran sumamente comunes en la pintura del Siglo de Oro (López Torrijos 1985, 230).
5. Cesáreo Bandera ya ha utilizado las teorías de Girard para analizar el *Quijote* (*Mímesis*), aunque centrándose más en las teorías del deseo que elaboró el antropólogo francés.
6. Según Girard (1993, 9), la institución del sacrificio busca efectos análogos a los producidos por la ira del gran guerrero griego Ajax. Cuando los líderes del ejército aqueo que pone sitio a Troya le niegan el premio de las armas de Aquiles, que se lleva Ulises, Ajax se vuelve loco de furia, y, consecuentemente, intenta matar a todos los aqueos. Sin embargo, confundido por un dios, toma un rebaño de ovejas por la hueste aquea y lo degüella. Lo relevante del mito es que la matanza de las ovejas, que pertenecen a la clase normalmente usada por los griegos para hacer sacrificios, calma la ira de Ajax y salva al ejército griego de la violencia mimética: el rebaño de ovejas funciona como un chivo expiatorio.
7. Algunos críticos han visto en las prácticas sacrificiales y antropofágicas de la isla bárbara una referencia a las costumbres de los caníbales caribeños, tal y como se relataban en las crónicas de Indias (de Armas Wilson 4).
8. Edwin Williamson considera que la relación paródica del *Quijote* con los libros de caballerías supone un avance en el paso desde el “romance” medieval a la novela moderna (1991, 19).
9. Sobre la “épica en prosa” y la teoría literaria de la época en torno a la epopeya, conviene consultar los clásicos trabajos de Edward C. Riley (1981; 1989).
10. Hay otras numerosas interpretaciones de la locura de don Quijote, que no deben verse como necesariamente excluyentes. De entre ellas, quizás la más popular es la que usa la teoría de los humores expuesta, entre otros y con diferentes matices, por Juan Bautista Avallé-Arce, Augustin Redondo (“La melancolía”) o Bienvenido Morros Mestres.
11. Chester L. Wolford sostiene una tesis parecida (593).
12. Esta evolución hacia el pacifismo cristiano contradeciría las opiniones de Angelo J. Di Salvo, que entiende que Cervantes criticó el pacifismo de escritores como Antonio de Guevara (58).

13. El primero de estos paralelos es la complicación en la trama (Beye 14), elemento que muchos consideran el mayor defecto del *Persiles*. Además, en la *Odisea*, los “romances” y el *Persiles* el amor y la sexualidad juegan un papel mucho mayor que en la *Iliada* (McDermott 13). Otro elemento común es la importancia del mar y las catástrofes marítimas (McDermott 15), y otro aún es el carácter fantástico de la trama (McDermott 13). Esta intensa relación del *Persiles* con la *Odisea* se puede explicar por el hecho de que la novela cervantina es un “libro que se atreve a competir con Heliodoro” (Cervantes, 1982), y la *Etiópica*, que es en concreto el libro imitado, imita a su vez la épica homérica (Forcione 1972, 9).

Obras citadas

- Alciato. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985.
- Allen, John J. “Don Quixote and the Origins of the Novel”. *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, November 16-18, 1978*. Ed. Michael D. McGaha. Easton, PA: Juan de la Cuesta, 1980. 125-40.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “Locura e ingenio en el Quijote”. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*. Ed. Francisco López Estrada. Barcelona: Crítica, 1980. 686-93.
- Bandera, Cesáreo. *Mimesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos, 1975.
- Beardsley, Theodore S. “Cervantes and the Classics”. *Josep Maria Solà-Solà: Homage, homenaje, homenatge: Miscelánea de estudios de amigos y discípulos*. Ed. Antonio Torres-Alcalá, Victorio Agüera y Nathaniel B. Smith. Vol. 2. Barcelona: Puvill, 1984. 35-46.
- Bergmann, Emilie. “The Epic Vision of Cervantes’s *Numancia*”. *Theatre Journal* 36 (1984): 85-96.
- Beye, Charles Rowan. *The “Iliad”, the “Odyssey”, and the Epic Tradition*. New York: Anchor, 1966.
- Bloom, Harold. “Introduction”. *Modern Critical Interpretations. Homer’s The “Odyssey”*. New York: Chelsea House, 1988. 1-3.
- Calvo Martínez, José Luis. “La figura de Ulises en la literatura española”. *La*

- épica griega y su influencia en la literatura española: aspectos literarios, sociales y educativos*. Ed. Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994. 333-58.
- Casa, Frank P. "The Epic Intention of Cervantes' *La Numancia*". *Folio: Papers on Foreign Languages and Literatures* 10 (1977): 1-14.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 1605-1614. 2 vols. Ed. Instituto Cervantes. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004.
- . *Entremeses*. 1615. Ed. Pilar Palomo. Avila: La Muralla, 1967.
- . *La Galatea*. 1585. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. 1617. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1969.
- . *Novelas ejemplares*. 1613. Vol 2. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1982.
- . *Poesías completas, I Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1973.
- Coolidge, John S. "Great Things and Small: The Virgilian Progression". *Comparative Literature* 17 (1965): 1-23.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Dane, Joseph A. "Chaucer's 'House of Fame' and the *Rota Virgiliana*". *Classical and Modern Literature* 1 (1980): 57-75.
- De Armas, Frederick A. *Cervantes, Raphael and the Classics*. New York: Cambridge UP, 1998.
- . "Cervantes and the Vergilian Wheel: the Portrayal of a Literary Career". *Western Literary Careers: Classical, Medieval, Renaissance*. Ed. Frederick A. de Armas y Patrick Cheney. Toronto: UP of Toronto, 2002. 260-77.
- . "Los excesos de Venus y Marte en 'El gallardo español'". *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional Sobre Cervantes*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI, 1981. 249-59.
- De Armas Wilson, Diana. "Cervantes on Cannibals". *Revista de Estudios Hispánicos* 22 (1988): 1-25.
- DiBattista, Maria. "Don Quixote". *Homer to Brecht. The European Epic and Dramatic Traditions*. Ed. Michael Seidel y Edward Mendelson. New Haven: Yale UP, 1977. 105-21.

- Di Salvo, Angelo J. "Spanish Guides to Princes and the Political Theories in 'Don Quijote'". *Cervantes* 9 (1989): 43-60.
- Eisenberg, Daniel. "El romance visto por Cervantes". *Estudios cervantinos*. Barcelona: Sirmio, 1991. 53-82.
- El Saffar, Ruth S. *Novel to Romance: A Study of Cervantes' 'Novelas ejemplares'*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.
- . "The Truth of the Matter: the Place of Romance in the Works of Cervantes". *Romance: Generic Transformations from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee. Hanover: UP of New England, 1985. 238-52.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1972.
- Girard, René. *The Scapegoat*. 1982. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1986.
- . *Violence and the Sacred*. 1972. Trad. Patrick Gregory. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1993.
- Gottfried, Leon. "The Odyssean Form. An Exploratory Essay". *Essays on European Literature in Honor of Liselotte Dieckmann*. Ed. Peter Uwe Hohendahl, Herbert Lindenberger y Egon Schwartz. St. Louis, Missouri: Washington UP, 1972. 19-43.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y del poder*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.
- Homero. *Ilíada*. Ed. y trad. Antonio López Eire. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *The Odyssey*. Trad. Robert Fitzgerald. Garden City, NY: Anchor, 1963.
- Lawler, Traugott. "The Aeneid". *Homer to Brecht: the European Epic and Dramatic Traditions*. Ed. Michael Seidel y Edward Mendelson. New Haven: Yale UP, 1977. 53-75.
- López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del "Persiles"*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Maldonado de Guevara, Francisco. *La "maiestas" cesárea en el Quijote*. Madrid: CSIC, 1948.
- Martí, Antonio. "Mal y violencia en *Don Quijote*: crítica social cervantina." *Anales cervantinos* 25-26 (1987-8): 285-303.

- McDermott, Hubert. *Novel and Romance: the Odyssey to Tom Jones*. London: MacMillan, 1989.
- McGaha, Michael. "Intertextuality as a Guide to the Interpretation of the Battle of the Sheep (*Don Quixote* I, 18)." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Ed. James A. Parr. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1991. 149-61.
- Morros Mestres, Bienvenido. *Otra lectura del Quijote: Don Quijote y el elogio de la castidad*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Murillo, L. A, ed. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Miguel de Cervantes. Madrid: Castalia, 1978.
- Neuse, Richard. "Milton and Spenser: the Virgilian Triad Revisited". *ELH* 45 (1978): 606-39.
- Nohrnberg, James. "The 'Iliad'". *Homer to Brecht: the European Epic and Dramatic Traditions*. Ed. Michael Seidel y Edward Mendelson. New Haven: Yale UP, 1977. 3-29.
- O'Neil, Mary Anne. "Cervantes' Prose Epic". *Cervantes* 12 (1992): 59-72.
- Redondo, Augustin. "La melancolía y el *Quijote* de 1605". *Otra manea de leer el Quijote*. Madrid: Castalia, 1998.
- Riley, Edward C. "Cervantes, a Question of Genre". *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of Peter E. Russell*. Ed. F.W. Hodcroft, D.G. Pattison y otros. Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981. 69-85.
- . *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1990.
- . *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1989.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Antonio Rey Hazas. "Prólogo". *Novelas ejemplares*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. 1-36.
- Virgil. *The Aeneid*. Trad. Edward McCrorie. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Williamson, Edwin. *El "Quijote" y los libros de caballerías*. Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1991.
- . "Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*". *Cervantes* 2 (1982): 43-67.
- Wofford, Susanne Lindgren. *The Choice of Achilles: the Ideology of Figure in the Epic*. Stanford: Stanford UP, 1992.
- Wolford, Chester L. "Don Quixote and the Epic of Consciousness". *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*. Ed. Félix Menchacatorre. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1988. 591-98.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ . DEL *QUIJOTE* AL *PERSILES*

- Wright, Elizabeth R. *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- . “Virtuous Labor, Courtly Laborer: Canonization and a Literary Career in Lope de Vega’s *Isidro*”. *MLN* 114.2 (1999): 223-40.

La ciencia en *La vida es sueño*: una lectura experimental

ALFREDO J. SOSA-VELASCO

Department of Romance Languages and Literatures
P.O. Box 210377, University of Cincinnati
Cincinnati, OH 45221-0377, EE.UU.
sosaveao@uc.edu

RECIBIDO: FEBRERO DE 2009
ACEPTADO: ABRIL DE 2009

La causa de la grandeza del Imperio Romano no es fortuita ni fatal, según el sentir o la opinión de quienes afirman que es fortuito aquello que, o bien no tiene causa alguna, o bien ésta no procede de ningún orden racional, y fatal aquello que sucede por la necesidad de alguna clase de orden, al margen de la voluntad de Dios y de los humanos. (Agustín 342)

Con estas palabras, san Agustín abre el capítulo primero del quinto libro de su obra *La ciudad de Dios* para exponer que la expansión del Imperio Romano o de otros reinos no fue producto del mero azar o casualidad, ni dependiente de la posición de las estrellas. San Agustín señala que el uso establecido del lenguaje lleva inevitablemente a entender la palabra “destino” por la influencia de la posición de las estrellas, al momento del nacimiento o de la concepción:

Porque cuando la gente escucha esta palabra, según el uso corriente de la lengua, no entiende otra cosa sino el influjo de la posición de los astros, tal como se produce cuando alguien nace o es concebido; algunos consideran dicha influencia ajena a la voluntad de Dios, otros sostienen que depende de ella. Pero a quienes opinan que los astros determinan, al margen de la

voluntad de Dios, ya nuestro modo de actuar, ya los bienes que vamos a poseer o los males que soportaremos, nadie debe prestarles atención, y no sólo aquellos que profesan la verdadera religión, sino [también] quienes pretenden ser adoradores de dioses cualquiera, aunque sean falsos. (343-44)

San Agustín se pregunta entonces cómo esta suposición puede significar el final de la veneración o de la oración misma, dirigiendo su argumento para explicar éstas, pero en contra de quienes se oponen a la religión cristiana en defensa de sus supuestos dioses. Critica aquellos que afirman que la voluntad de Dios depende de la posición de las estrellas, cuando dicen que el carácter de cada persona y las bendiciones que le acompañan a ésta son consecuencia directa de los astros. Advierte san Agustín:

Y si se dice que las estrellas más que realizar estos acontecimientos los señalan, de modo que aquella posición es como un signo que predice lo que va a suceder y que no actúa (opinión propia de sabios no precisamente mediocres), debe puntualizarse que los astrólogos ciertamente suelen hablar diciendo, por ejemplo, “Marte colocado así significa homicida”, sino “hace homicida”. (344)

San Agustín concluye su capítulo afirmando que los astrólogos no se expresan adecuadamente porque deben su vocabulario a los filósofos que aceptan comunicar lo que ellos piensan que encuentran en la posición de los astros. Y se pregunta:

¿cómo es que jamás pudieron ofrecer ninguna explicación de por qué en la vida de los gemelos, en sus acciones, en sus destinos, en sus profesiones, habilidades, honores y restantes aspectos que atañen a la vida humana y en la propia muerte exista tanta diversidad que muchos extraños son mucho más semejantes a ellos en lo relativo a éstos que los propios gemelos entre sí, separados en su nacimiento por un pequeñísimo intervalo de tiempo, y engendrados en su concepción en un solo coito y además en un único instante? (344-45)

Partiendo de que, como afirma san Agustín, las estrellas pueden predecir el futuro del hombre pero no producirlo, propongo que Pedro Calderón de la Barca en *La vida es sueño* se suscribe a estas ideas y emplea la ciencia para cri-

ticar al rey Basilio, quien interpreta erróneamente las estrellas. Como afirma Robert D. F. Pring-Mill en “La ‘victoria del hado’ en *La vida es sueño*” (1970), Calderón no busca defender la posición de los astrólogos, sino que emplea alguna que otra predicción astrológica para simbolizar cuáles son los dictados de las pasiones de sus personajes, con el objeto de mostrar el hombre dominando las estrellas en cuanto sepa vencerse a sí mismo, pero cumpliendo sus profecías en cuanto siga obedeciendo los dictados de su naturaleza inferior (65). Han Flasche en “Ideas agustinianas en la obra de Calderón” afirma que, sin duda alguna, el tema “Calderón y San Agustín” pertenece a los más importantes de la investigación relativa a Calderón, porque se trata de una de las fuentes esenciales estudiadas por el dramaturgo. Los calderonistas no han podido tomar una resolución definitiva en cuanto al alcance de la influencia de la filosofía medieval—agustiniana o tomista—sobre Calderón. Pero la lectura de los autos sacramentales, según Flasche, deja reconocer que san Agustín ayudó considerablemente al artista español a formar este género, pues los autos sacramentales contienen una abundancia de ideas agustinianas:

Se trata en la mayoría de los casos de la inclusión de temas individuales en un conjunto dramático tomado de una fuente cualquiera y formado por iniciativa propia. Estamos por lo tanto autorizados a decir que muchas veces Calderón es un pensador dramático con tendencias agustinianas. Podemos corroborar esta nuestra afirmación diciendo que algunos textos calderonianos contienen ideas agustinianas realmente importantes y fascinantes en ciertas partes del acontecer dramático y que además la totalidad de la pieza se presenta por un fluido agustiniano. (340)

Calderón se suscribe así a la idea de destino expuesta por san Agustín en *La ciudad de Dios*. Además, como Teresa Soufas ha observado, en el curso de las obras de Calderón, los patrones clásicos de profecía y predicción, que inicialmente aparecen inexplotables fatalmente, están de hecho subordinados a la providencia y son superables por el libre albedrío. La estudiosa sugiere que Calderón representa el punto de vista católico conservador (293, 296-97). Darse cuenta de la subordinación a la providencia y del poder del libre albedrío es, para Michael Bradburn-Ruster, moverse del engaño al desengaño (42). No obstante, *La vida es sueño* muestra también, de acuerdo con Frederick de Armas, cómo los aspectos positivos de las predicciones pueden volverse realidad, pues, Segismundo, para algunos, llega a ser el príncipe perfecto: “He has been

nurtured by Rosaura, the embodiment of the goddess Astraea, whose appearance portends the return of the Golden Age and a time of justice” (2001, 93).

En este ensayo sugiero que las referencias a las ciencias y a los astros se utilizan en *La vida es sueño* no sólo para mostrar que Basilio es imprudente al leer velozmente las estrellas, sino también es negligente en sus deberes de rey y padre. Se observará que Basilio no cumple con ser un rey digno por dedicarse a las ciencias y dejarse llevar por ellas, y es un mal padre por negarle la educación de príncipe que le correspondía a Segismundo. Por un lado, Basilio priva al pueblo del príncipe legítimo al dejarse llevar por su interpretación de los astros y, por otro, no cumple con la doctrina cristiana de educar a los hijos como debía haber hecho.¹ La supuesta sabiduría del rey ignora en su soberbia que el destino humano sólo puede ser influido por las estrellas, pero nunca determinado: el experimento que hace con su hijo no es legítimo, pues “la supuesta sabiduría del rey ignora en su soberbia que el destino humano sólo [sic] puede ser influido por las estrellas, pero nunca determinado” (Arellano 31). Además, mostraré que la ciencia y lo científico también tienen una función retórica que construye el texto de *La vida es sueño* como teatro poético. Dicha función es metafórica, ya que la ciencia y lo científico permiten ver la obra como un experimento. De Armas en “El rey astrólogo en Lope de Vega y Calderón” (2006) ya había mencionado que *La vida es sueño* es, entre otras cosas, un experimento científico, que utiliza la tradición empírica para constatar si se puede probar que las profecías astrológicas se han cumplido: “Es decir, la obra esconde en Segismundo a Felipe IV y estudia si todos los eventos celestiales alrededor de su nacimiento, y las profecías elaboradas por los astrólogos, se han cumplido unos veinticinco o treinta años después de que fueron formuladas” (130). En este sentido, propongo que cada una de las jornadas, o actos, se corresponde con una etapa de la experimentación científica: en la primera jornada, Basilio expone su interpretación y formula el problema a investigar; en la segunda jornada, Basilio y Clotaldo realizan el experimento sacando a Segismundo de la torre y llevándolo al palacio con el propósito de observar y analizar su comportamiento; y en la tercera jornada, se presentan las conclusiones a las que se llegan después de haber hecho el experimento y haber examinado la lucha que entabla Segismundo entre la pasión y la prudencia. Tanto la belleza platónica (producto de su contacto con Rosaura) como la instancia estoico-cristiana de la brevedad de las grandezas (en tanto que la vida es sueño) humanizan a Segismundo, demostrando que éste es un príncipe digno de reinar. Basta recordar

que, como apunta Michele Federico Sciacca, cuando Segismundo se convence de que haber sido rey durante un día ha sido un sueño, él se determina a prescindir del hecho de si lo ha sido de verdad (fuera de la torre y en el palacio) o si lo ha sido permaneciendo en la torre: “Una sola cosa le es cierta: la grandeza y el poder mundanos son sueño” (5). Pero, para alcanzar esta conclusión ha debido descubrir qué es lo verdadero y real. La catarsis o la regeneración moral de Segismundo se explica entonces, porque la imagen sensible de la belleza puede servirle para discernir las apariencias sensibles (el sueño) y la realidad verdadera (la idea).²

El experimento mostrará al final que, a pesar de haber faltado Basilio a su deber de padre y rey, el hombre prudente, como Segismundo, vence a las estrellas al demostrar que cada individuo es responsable de su conducta y no producto de los astros, como sugiriese san Agustín. La falta de educación del príncipe es lo que, en un principio, le hace incapaz de gobernar y no la posición de las estrellas a la hora de su concepción o de su nacimiento. Mi contribución al estudio de la obra de Calderón subraya cómo aparecen las ideas de san Agustín sobre la predicción de las estrellas en *La vida es sueño*, al mismo tiempo que muestra cómo cada jornada de la obra permite verla como experimento. La obra misma incita, como dice Dario Puccini, al lector y al hermeneuta a no pararse en la superficie, sino a buscar interrogantes y respuestas (141). Si es probable que Calderón estuviera al tanto de las manifestaciones que la doctrina escéptica adoptaba durante los siglos XVI y XVII en Europa, como sugiere Juan Luis Suárez, entonces podemos ver *La vida es sueño* como un proceso de investigación del personaje para determinar un método de conocimiento y de comportamiento (29). Mi aportación al estudio de la obra calderoniana no sólo destaca la influencia de san Agustín y del trasfondo filosófico del momento sobre Calderón, sino también sobre la historia de la cultura occidental.

Mi análisis toma como punto de partida el trabajo clásico de Peter Dunn “The Horoscope Motif in *La vida es sueño*” en el que demuestra que el horóscopo es una premonición de lo que pasará, pero sin decirnos nada sobre cómo pasará: “[It] describes the shape of an event in which Basilio and Segismundo will together be involved, but is silent concerning the spirit of the event, how people will be involved, and what kind of man Segismundo will become” (199).³ Como señala Dunn, el horóscopo es una representación simbólica de la secuencia natural de la acción y consecuencia, causa y efecto. En Segismundo, una imaginación activa trae consigo el conflicto de ideas entre la “vida” y el “sueño” y, en una síntesis feliz de la experiencia y el principio, alcanza los

preceptos sobre los cuales se funda una vida moral. En Basilio, la falta de intermediario entre sentimiento y pensamiento, con el resultado de que el rey siente irracionalmente y razona sin sentimientos, muestra que es presa de lo que se ha llamado “the irrational passion for dispassionate rationality”. El orgullo de Basilio en su ciencia es demasiado grande, y al rey le falta confianza en la capacidad de su hijo para vivir. Con respecto a la profecía, Dunn apunta que “Basilio himself is the cause of its fulfillment, in the sense in which it is defeated: to quote *The Family Reunion*, ‘Everything is true in a different sense.’ Segismundo does not triumph over Basilio; Segismundo triumphs over Segismundo, and Basilio brings about his own humiliation” (200).

El horóscopo es justamente la representación simbólica del curso total de las relaciones entre Basilio y Segismundo, pues, como sugiere Dunn, “Calderón intended the prophecy, as he uses it in the play, to be something more than an elementary and rather unreliable guide to temperament” (191). Es precisamente a través de la profecía que se pone de manifiesto cómo se revela el temperamento de Basilio y la relación entre padre e hijo. Basilio es, como explica Francisco Ruiz Ramón, el único progenitor que mantiene a su progeneratura en la ignorancia de su identidad y de la razón del entendimiento; es también el único progenitor que se ha mantenido totalmente alejado de su hijo, sin tener con él ningún contacto; y es por último el único progenitor amenazado directamente por los hados que enlazan su caída con el nacimiento del hijo (549-50). Ruiz Ramón ve en *La vida es sueño* la constelación familiar del mito de Uranus.⁴ No es Segismundo, sino Basilio, quien, en verdad padece de un “complejo”.⁵ Lo que piensa Basilio sobre el horóscopo y lo que el horóscopo quiere decir en términos de las relaciones humanas dentro del contexto dramático no son lo mismo, pues la profecía se cumple y no se cumple. Afirma Dunn al respecto: “This is not to be accounted for by any mysterious quality in the prophecy itself, but by the fact that it has a different aspect when we approach it through Basilio from that which we see when we take Segismundo as our starting-point” (192). El cumplimiento de la profecía es un efecto natural de la falta de imprudencia de Basilio. El rey dedica todas sus energías a dominar un destino que él cree que es externo a él, remoto a sus actos, que ignora el futuro de sus acciones, ya que piensa que puede controlar a Segismundo. El horóscopo, como sugiere Dunn, es la manera de mostrar que un efecto dado es el resultado de causas identificables:

The prophecy is both fulfilled and not fulfilled. If we regard Basilio’s

prostration before Segismundo simply as an event, and the prophecy as an anticipation of that event *as it came to pass* we shall be misleading ourselves, for we shall fail to take into account (a) Basilio's responsibility for what has happened, and (b) Segismundo's initiative in preventing the prediction from coming true to the extent to which Basilio expected it would. The prophecy is true in one sense and not in another, but the contradiction is only apparent because the truth and the untruth are two ways of looking at the same event. (199)⁶

Así pues, la primera jornada plantea el problema y la justificación para que se realice el experimento científico. Basilio entra en escena y les explica a sus sobrinos Astolfo y Estrella que todos le aclaman como docto por su estimación de las ciencias para predecir eventos futuros (vv. 600-11). Menciona la muerte de su esposa Clorilene tras el parto de Segismundo y dice que se vio obligado a encerrar a su hijo en la torre para prevenir a Polonia de la opresión (v. 763) y de un rey tirano (v. 764). No obstante, Basilio está dispuesto a comprobar su lectura de los astros, pues reconoce que “el planeta más impío / sólo el albedrío inclinan, / no fuerzan el albedrío” (vv. 789-91), como afirmase san Agustín mismo. De ahí que decida llevar a cabo el experimento: “Yo he de ponerle mañana, sin que él sepa que es mi hijo / y rey vuestro, a Segismundo / que aqueste su nombre ha sido, / en mi dosel, en mi silla, / y, en fin, en el lugar mío, donde os gobierne y os mande, / y donde todos, rendidos, / la obediencia le juraréis” (vv. 796-804). Basilio se propone entonces probar lo que ha leído en las estrellas, formulando la hipótesis de investigación: ¿Es Segismundo el hombre más atrevido, el príncipe más cruel y el monarca más impío?

En la segunda jornada, Clotaldo y Basilio hablan sobre el experimento. Clotaldo le cuenta a Basilio que le suministró la pócima a Segismundo para dormirlo y le trasladó a la cama del rey para que despertara allí. Basilio plantea entonces lo que quiere probar: “Quiero examinar si el cielo / —que no es posible que mienta / y más habiéndonos dado / de su rigor tantas muestras / en su crüel condición— / o se mitiga o se templa / por lo menos, y, vencido, / con valor y con prudencia, / se desdice, porque el hombre / predomina en las estrellas” (vv. 1102-11). Basilio explica que la razón del experimento es para saber si Segismundo debe reinar o permanecer encerrado en la torre. Para ello, se prueban dos cosas, según el rey: “su condición, la primera, / pues él despierto procede / en cuanto imagina y piensa; / y el consuelo, la segunda, / pues, aunque agora se vea / obedecido y después / a sus prisiones se vuelva, podrá

entender que soñó; y hará bien cuando lo entienda, porque en el mundo, Clotaldo, todos lo que viven sueñan” (vv. 1139-49).

En la tercera jornada, se comprueba la hipótesis de Basilio. Las predicciones del rey se cumplen, pero no como él las había explicado. El hado cumple su “homenaje” y el cielo su “palabra”, pero Segismundo demuestra que lo que ha hecho Basilio es haberse dejado llevar ciegamente por la lectura de los astros, desentendiéndose del deber que tenía como rey de Polonia y padre de Segismundo: “Lo que está determinado / del cielo, y en azul tabla / Dios con el dedo escribió, / de quien son cifras y estampas / tantos papeles azules / que adornan letras doradas, / nunca engaña, nunca miente; / porque quien miente y engaña / es quien, para usar mal dellas, / las penetra y las alcanza” (vv. 3162-71). Se comprueba entonces que Basilio no sólo yerra por haberse dedicado a interpretar los astros cuando su tarea como rey debería de haber sido la de gobernar su pueblo sin distracciones, sino también por negarle a Segismundo su educación como príncipe y futuro rey.

Desde el principio de *La vida es sueño*, se observa la relación estrecha que existe entre ciencia y estrellas, la cual permite interpretar los designios del cielo. Las ciencia y estrellas condicionan la vida de Segismundo antes de su nacimiento, pues, a ellas debe el príncipe su encierro en la torre, como sugiere Clotaldo: “Si sabes que tus desdichas, / Segismundo son tan grandes / que antes de nacer moriste / por ley del cielo; si sabes / que aquestas prisiones son, / de tus furias arrogantes / un freno que las detenga / y una rienda que las pare” (vv. 319-26). La ley del cielo de la que habla Clotaldo es la que supuestamente ha leído Basilio en las estrellas, avisándole de lo monstruoso y peligroso que es su hijo: hombre fiera, violencia pura. A la lectura de los astros que hace el rey antes del nacimiento de Segismundo, se le suma el sueño que tiene su esposa, como cuenta Basilio. En dicho sueño, la mujer antes de parir ve a un monstruo en forma de hombre que le rompe las entrañas, ocasionándole la muerte (vv. 668-75). Tanto en el caso del estudio de los astros como en el de la narración del sueño, interviene la interpretación, pues Basilio interpreta lo que cree ver en las estrellas y su mujer relata lo que sueña, considerando el sueño mismo una premonición.⁷ Como sostiene Julian Palley, hay tres sueños premonitorios en *La vida es sueño*. El primero ocurre años antes de que comience la obra de teatro cuando Basilio cuenta el sueño que tuvo Clorilene del nacimiento de Segismundo y ve su muerte (primera jornada); el segundo cuando Segismundo tiene un sueño-visión premonitoria al despertarse en la torre (segunda jornada); y el tercero cuando Clarín se despierta de una curiosa pesa-

dilla y su cabeza “llena de mil chirimías, / de trompetas y embelecocos, / de procesiones de cruces, de disciplinantes” (vv. 2207-10) es interpretada por John G. Weiger como un símbolo de la caída del gracioso y de su tragedia (tercera jornada). Para Palley, “[t]he play’s action, however, depends (as does that of *Oedipus Rex*) on a prophecy, which in this case is fulfilled in an ambiguous manner: the letter of the prediction comes to pass (that Basilio would place his head at his son’s feet), but Segismundo ‘overcomes the stars,’ that is, he becomes a just ruler” (152).

Me parece importante comentar aquí el papel de Basilio. Los constantes juicios negativos sobre Basilio esconden una serie de problemas muy importantes que, como advierte Frederick de Armas, nos lleva a reflexionar sobre la figura del rey en relación con la astrología y cómo afecta al manejo de su gobierno (2006, 120). Dunn afirma que la primera característica que llama nuestra atención es la de su auto-estima: “[H]e is proud of his science and he glorifies in the obsequiousness of his court. His pride is responsible for the certainty with which he believes in the truth of his prediction” (192). Su orgullo es también responsable de que pueda desafiar aquello que ha visto como destino. El amor propio no sólo le asegura que su predicción es correcta y que puede cambiar lo que ha visto en las estrellas, sino también que puede evitar la amenaza al Estado (su Estado) y a sí mismo, antes de que su hijo actúe. El amor propio dicta la elección de sus valores, prescribe lo que debe perseguir: “He himself believes that his intellect is adequate to all occasions, and subscribes to the theory that a course of action can be best decided by leaving the feelings quite out of account. But he succumbs to the common pitfall, for his reasoning leads him into rationalisation, special pleading—*amor propio* once again” (Dunn 192). En esta búsqueda de racionalidad desapasionada, el rey traiciona su sensibilidad y su orgullo intelectual lo enmascara como una falta de competencia a la hora de hacer juicios a nivel moral y afectivo. En esta misma línea, Everett W. Hesse sostiene que la conducta de Basilio la dicta el orgullo: “Está tan orgulloso de su astrología y tan seguro de ella que no vacila en obrar según sus pronósticos” (1967a, 73). Por su parte, William R. Blue afirma que, como Próspero en *The Tempest*, Basilio en *La vida es sueño* debe aprender que los intentos de controlar a otros, incluso para su propio bien, trae consigo problemas: “The danger lurking in manipulation is the danger of playing God” (93). El poder del arte, de la magia y de la manipulación es algo de lo que se debe desconfiar. J. B. Hall sugiere que las primeras palabras de Basilio revelan su orgullo intelectual como elemento principal de su personalidad, manifes-

tada por una excesiva confianza en su capacidad para leer las estrellas (339). Como apunta A. E. Sloman, Basilio “is proud of his learning and his ability to interpret the disposition of the stars, proud of his belief that he can change the course of events which have been predicted” (citado en Hall 339).

No obstante, Ángel L. Cilveti en *El significado de La vida es sueño* explica que si el amor propio hace “su oficio” en lo que se ve en el “estudio”, la actitud de Basilio es semejante a la de cualquier científico, cuyo amor propio no es necesariamente orgulloso: es sostén del propio punto de vista, fundado en la demostración que cree correcta (123). Para Cilveti, la honradez científica del astrólogo lucha con la convicción igualmente sincera del filósofo y teólogo cristiano: “La lectura directa del texto nos informa de la honradez intelectual de Basilio, compatible con el amor propio (confianza y aliento de la propia opinión), de su buena voluntad e ignorancia; o como dice el profesor Dunn, de su falta de imaginación para hacerse cargo de las condiciones concretas de la educación de Segismundo” (125). En vez de condenar a Basilio por el pecado del orgullo, dice Cilveti, lo compadecemos por el patetismo de su honradez científica y de su angustia vital. Tal como Galileo se opone a ser condenado por fidelidad a su teoría, Basilio adopta la alternativa de encerrar a Segismundo por fidelidad a las “matemáticas sutiles”: “La decisión del rey es un acto libre dirigido por el saber astrológico: es el acto libre *concreto* de escoger la prisión para Segismundo, en tanto que la previsión astrológica le ofrece esta opción como la más aceptable” (126). Frente a la idea de Alexander A. Parker de que Basilio sólo prevé el resultado de su acto libre de encarcelar al príncipe, Cilveti propone que el rey prevé el resultado de su apriorismo, que determina la decisión de encerrar a Segismundo (126). Así, se explica que Basilio es levantado por la mano de Segismundo de su error en el “modo” apriorista de ver las cosas y comportarse cuando se despierta del sueño dogmático de las matemáticas y luego del vacilante discurso por algo externo y contrario a su hábito mental: la muerte de Clarín (127). El sueño es además, como asegura Hesse, el agente catalítico que obliga a Segismundo a razonar y pensar, pues por el engaño de Basilio y de Clotaldo, expresado en la idea de que la vida es sueño, Segismundo se transforma en el príncipe perfecto (1967b, 62).

Condenemos o no a Basilio por orgulloso, creo que el mayor problema del rey es que éste no lee en las estrellas que Segismundo vencerá sus pasiones más básicas y que lo perdonará. Como sugiere Hall, la mala lectura que hace Basilio de los astros es paralela a los engaños hechos por otros personajes en la obra, pues, al igual que Basilio, Clotaldo, Astolfo y Clarín son cobardes mo-

rales que buscan evadir sus responsabilidades con otros y que son castigados como resultado: “Basilio, Astolfo, and Clarín are also guilty of pride and presumption, a mailing which they share with Segismundo and with the rebel soldier who is imprisoned at the end of the play” (339). Así, la afirmación de Clarín de que “la muerte no me hallará” (v. 3058) pronto se muestra sin base, al igual que la predicción de Clotaldo de que su cautivo, la disfrazada Rosaura a quien cree ser su hijo, morirá por haber entrado en la torre perdida. La creencia equivocada de Basilio de que ha leído las estrellas correctamente lo llevan a actuar cruelmente contra su hijo, encarcelándolo en la torre secreta y negándole tanto sus derechos como hombre y como heredero al trono:

Basilio’s punishment is to be defeated in battle and forced to recognize how his misplaced faith in his astrological skill made him commit the error of seeking to avert misfortune through “injusticia y venganza” (l. 3215) rather than “prudencia y . . . templanza” (l. 3219). His decision to abdicate in favour of Segismundo (ll. 3248-302) shows that he is at last *desengañado*, and his approval of the jailing of the rebel soldier (l. 3302) is a further indication of how he is now able to see things in correct perspective. (341)

Es entonces posible visualizar correctamente el final de la obra: la paz ha sido restaurada, los matrimonios son inminentes, y hay un clima de armonía y reconciliación. Segismundo al final de la obra vence el orgullo que una vez compartió con su padre y es capaz de interpretar correctamente la situación: el príncipe ve a través de las mentiras del soldado y aprecia que este personaje representa una amenaza para la paz y estabilidad de Polonia.⁸ Como señala Pallety, “[t]he dream has enabled Segismundo to emerge from the womb (tower) of birth and adolescence to the full light of maturity and manhood, and to overcome his anger and envy of his father. The hero is thus born in the womb-like tower (along with Rosaura); passes through the maturing experience of the dream; and is reborn on his return to the tower, where his second great monologue exhibits his newly-won understanding and morality” (157-58).

La conversión de Segismundo y el fracaso de su padre a la luz de lo dicho por Basilio a Clotaldo, al comienzo de la segunda jornada, nos lleva a considerar las condiciones y el propósito de la “experiencia” –palabra empleada por Basilio en todo su sentido científico (v. 1121)—que el rey quería realizar trayendo a Segismundo dormido al palacio. Como distingue Robert D. F. Pring-

Mill, la “experiencia” que se ha de realizar en la segunda jornada no es la primera “experiencia” montada por Basilio, y lo que pasa en ella depende en gran parte (aunque no lo vea el rey) de los efectos de la otra que la había precedido. Muchos años antes de que empezara la comedia, había habido el encarcélamiento inicial de Segismundo, situación también netamente “experimental” cuyos propios antecedentes seudo-científicos habían sido:

Los *presagios* funestos anteriores al nacimiento de Segismundo (vv. 668-75); el *horóscopo*—o conjunto de influencias celestiales—en que éste naciera (vv. 676-99), cuyos tristes pronósticos fueron estudiados por su padre (vv. 708-25); el hecho concreto de que Segismundo al nacer, había dado “la muerte a su madre” (v. 704), hecho que parecía corroborar los malos augurios: a) porque en ello se había cumplido una de las dos profecía prenatales al pie de la letra; y b) porque esto mismo parecía proporcionar claros *indicios* de la *condición* de Segismundo. (1970, 55)

A consecuencia de todo esto, Basilio (vv. 730-37) había determinado encerrar “la fiera que había nacido” (v. 735) “por ver si el sabio tenía / en las estrellas dominio” (v. 736-37).⁹ Pero esta primera experiencia, montada para “ver” si dicha sentencia era cierta había quedado inconclusa cuando el rey mismo la interrumpió para montar la otra, creando una nueva situación para Segismundo. Habiendo determinado interrumpir la primera experiencia, por las razones expuestas ante la Corte (vv. 760-91), Basilio había prevenido ponerle a Segismundo en el palacio para ver si se mostraría “prudente, cuerdo y benigno” (v. 809) o “soberbio, osado, atrevido / y cruel” (vv. 817-18). Lo que no dice Basilio a la Corte es su intención de hacerle traer al palacio dormido: “El discurso que nos ha de servir de texto básico es la contestación de Clotaldo cuando éste le pregunta cuál era su intento en traer [a] Segismundo a palacio precisamente ‘desta manera’ (v. 1093)” (56). Con respecto a la segunda experiencia, es fácil ver que uno de los errores de Basilio como investigador consistiría en interpretar mal los resultados que ésta le iba a proporcionar.¹⁰

Cabe recordar que las múltiples predicciones de los astrólogos durante los siglos XVI y XVII pueden llenar amplias bibliografías, pues se utilizaba la astrología, que se basaba en planetas y signos con nombres de dioses y figuras de la mitología clásica, en aspectos muy diferentes, como la construcción de los edificios importantes, la diagnosis de la enfermedad de un individuo o la predicción de eventos naturales como tormentas y sequías. Como afirma de Ar-

mas, es bien sabido que a los reyes españoles se les hacía una carta astral. Además, el cristianismo convivió con la astrología, puesto que si se aceptaba la astrología natural, por un lado, se prohibía la astrología judiciaria que tenía que ver con predicciones que atañían directamente al ser humano, y la magia astrológica, por otro (2006, 120-21). Así, los astros y el sueño, que representan además los estados de vigilia (en cuanto a que las estrellas se ven cuando se está despierto) y de sueño (en tanto se sueña mientras se duerme), sirven para enmarcar filosóficamente en *La vida es sueño* el hecho de que la vida es sueño—primera lección de la comedia, como mostrará después Segismundo en la segunda jornada. La interpretación de las estrellas de Basilio y el sueño de la madre de Segismundo implica la elaboración de un juicio. Para Theresa Ann Sears en su estudio del albedrío y la voluntad en la obra, el juicio implica conocimiento—especialmente el conocimiento de lo correcto y lo incorrecto—pues jerarquiza los valores y los poderes dentro de los cuales se determina lo correcto y lo incorrecto (281). Si esto es cierto, la interpretación—ya sea de las estrellas o del sueño—implica entonces conocimiento. El que interpreta no sólo debe hacer un juicio sobre lo que tiene ante sí, sino que al interpretar se apropia de eso que está frente a él, ya que se aprehende aquello que se interpreta. Por lo tanto, interpretar es conocer. Cabe recordar que, como apunta Pring-Mill, hay dos momentos decisivos de la primera fase de conversión de Segismundo. Para que pueda devenir “prudente” (pasando del estado de fiebre en que rechaza toda advertencia y se le acusa repetidas veces de atrevido [vv. 1520, 1656] a la condición del “advertido” que sabe sobreponerse a toda tentación) tiene que vencerse a sí mismo o tiene que dominar sus propias pasiones, dominando así las estrellas que cooperan en los movimientos de sus apetitos. Pero antes de que pueda vencerse, tiene que conocerse: “el *nosce teipsum* es el primer paso en el itinerario de su conversión, y la decisión de reprimir sus pasiones es el segundo” (67; ver vv. 1546-47 y vv. 2148-49). Ahora bien, el conocerse no basta para saber vencerse, pues, como afirma Pring-Mill, no es hasta el comienzo del segundo famoso monólogo que Segismundo toma la resolución de reprimir su “fiera condición”, la cual no había podido aprender a refrenar antes a consecuencias de su pésimo “linaje de crianza” durante su primer encarcelamiento (68). Reprimido este aspecto de su ser, desde allí en adelante Segismundo actuará como “hombre” racional:

recordando con su *memoria* las situaciones que había conocido antes, su manera de conducirse en ellas, y las consecuencias que este género de

conducta le acarreará; escudriñando con su *entendimiento* las posibilidades de la nueva situación que le confronta, para ver en que consistiría el *obrar bien*; y sometiendo los dictados de sus pasiones a su razón por un acto consciente de la *voluntad* cada vez que entren en conflicto los dos niveles de su ser. (68)

El conocimiento de sí mismo le lleva precisamente al dominio de sí mismo. Al considerar que el conocimiento es poder—en el sentido foucaultiano, las herramientas por las cuales se llega a interpretar o adquirir ese conocimiento, como las ciencias, son, además, poder. Basilio controla el conocimiento, revelado por la lectura de las estrellas y del sueño de su esposa y, con éste, controla también la vida de los otros, como la de Segismundo. Si el rey pone a prueba a su hijo, es por dos razones. Por un lado, porque Calderón busca criticar la vanidad de Basilio, al pensar que el rey se dedica a la ciencia astrológica por pura pretensión, buscando corroborar su lectura de las estrellas, y mostrarse así como uno de los grandes sabios, que él mismo se cree. Por otro lado, para que Calderón pueda criticar la falta de educación de Segismundo, el dramaturgo español necesita reafirmar la idea ya explicada de san Agustín sobre la influencia de los astros; la de que las estrellas no producen los eventos, sino que los predicen. De esta forma, a través de *La vida es sueño*, Calderón muestra que, como señala Sears, el “hacer bien” llega a ser la condición del libre albedrío: “Segismundo must learn that he is not free to do whatever he chooses; he only is, or will be, free to do what the hierarchy of power has determined is allowable or appropriate” (284). Al terminar la obra, se sabe en qué sentido hay que entender aquel “todos los que viven sueñan”. Como explica Pring-Mill, Segismundo se convierte en el “caído en la cuenta” (ver Gilman, Pring-Mill) que sabe—repitiendo las palabras de Dunn—“extraer la moralidad de la experiencia y luego traducirla en acción”, agregando la prudencia a su valor innato para convertirse en el sabio verdadero: “el único hombre que de verdad puede predominar ‘en las estrellas’ *in quantum scilicet dominatur suis passionibus*” (70).

En *La vida es sueño* se pone de manifiesto que Basilio no es ni el sabio Tales ni el docto Euclides, “que entre signos, / que entre estrellas” (vv. 581-82), que gobierna Polonia. Dice el rey a Estrella y Astolfo:

Ya sabéis que son las ciencias
que más curso y más estimo
matemáticas sutiles,

SOSA-VELASCO. LA CIENCIA EN *LA VIDA ES SUEÑO*

por quien al tiempo le quito,
 por quien a la fama rompo
 la jurisdicción y oficio
 de enseñar más cada día;
 pues cuando en mis tablas miro
 presentes las novedades
 de los venideros siglos,
 le gano al tiempo las gracias
 de contar lo que yo he dicho. (vv. 612-23).

Considerando que, como apunta Morón Arroyo, Calderón no intentaba pintar un rey verdaderamente sabio, ni el público de la obra lo tomaba por tal (22), se observa que el dramaturgo español utiliza irónicamente estas palabras de Basilio para criticar al rey de Polonia de haber sido negligente en sus deberes de rey y padre. Basilio, quien debía haberse ocupado de su reino y de Segismundo, parece estar más preocupado con enaltecer su figura como sabio y docto que como rey y padre. Basilio se dedica a las ciencias con el propósito de obtener fama y reconocimiento, para poder presumir de haber visto ciertos eventos antes de que tengan lugar; lo cual no parece ser la labor de un rey. Aunque le aclamen el gran Basilio, Calderón mostrará al final que el rey no ha hecho otra cosa que el ridículo y que ha fallado a sus deberes de soberano y hombre.¹¹ Las siguientes palabras de Basilio acentúan dicha crítica:

Esos círculos de nieve,
 esos doseles de vidrio,
 que el sol ilumina a rayos,
 que parte la luna a giros;
 esos orbes de diamantes,
 esos globos cristalinos,
 que las estrellas adornan
 y que campean los signos,
 son el estudio mayor
 de mis años; son los libros,
 donde en papel de diamante,
 en cuadernos de zafiros,
 escribe con líneas de oro,
 en caracteres distintos,

el cielo nuestros sucesos,
ya adversos o ya benignos. (vv. 624-39).

Calderón critica una vez más a Basilio fuertemente. Primero, ninguno de los elementos que menciona el rey (“círculos”, “sol”, “luna”, “orbes”, “globos”, “estrellas”) están asociados con sus responsabilidades de rey, sino con las de astrólogo. Además, a nivel de contenido, la idea aristotélica de que lo que va a suceder en la tierra puede leerse en el cielo dista mucho de ejemplificar las cosas que deben preocupar a un rey.¹² Para Basilio, el cielo es un libro abierto que puede leerse; sin embargo, éste lo lee mal. El rey tiene la culpa de ello porque, si bien se dedica inútilmente a leer las estrellas, encima de todo lo hace mal, pues no le presta la atención debida: “Éstos [nuestros sucesos] tan veloz / que con mi espíritu sigo / sus rápidos movimientos / por rumbos y por caminos” (vv. 640-43). Calderón critica entonces a Basilio, porque ni como rey ni como astrólogo desempeña bien sus tareas. La razón de esto puede deberse tal vez a que el rey ha faltado a una de sus mayores responsabilidades como padre: la de educar a su hijo. Basilio es un mal rey porque no prepara a Segismundo para que sea sucesor, y un mal astrólogo porque se dedica a la lectura de las estrellas para satisfacer su soberbia y vanidad: “¡Pluguiera el cielo, primero / que mi ingenio hubiera sido / de sus márgenes comento / y de sus hojas registro, / hubiera sido mi vida / el primero desperdicio / de sus iras, y que en ellas / mi tragedia hubiera visto!” (vv. 644-51). El ingenio de Basilio para leer las estrellas es lo que hace que él vea en el cielo el aviso del ataque de Segismundo contra su persona. Cuando Basilio narra, más adelante, el nacimiento de su hijo, éste lo hace viendo en el parto los presagios de las estrellas cumplidos:

Llegó de su parto el día,
y, los presagios cumplidos,
porque tarde o nunca son
mentirosos los impíos,
[. . .]
El mayor, el más horrendo
eclipse que ha padecido
el sol, después que con sangre
lloró la muerte de Cristo
[. . .]
los cielos se oscurecieron,

temblaron los edificios,
llovieron piedras las nubes,
corrieron sangre los ríos. (vv. 676-99)

Basilio asocia el nacimiento de Segismundo con el eclipse solar. Las personificaciones (“el sol lloró la muerte de Cristo”, “corrieron sangre los ríos”) y las imágenes sensoriales (“los cielos se oscurecieron”, “temblaron los edificios”) de este romance unidas a la musicalidad de estos octosílabos crean unos versos distintivamente barrocos, tanto a nivel formal como a nivel del contenido. Tanto la musicalidad de estos versos así como el movimiento que denotan éstos a nivel conceptual muestran la estética barroca. Por un lado, se desborda la pasión, tras la enumeración precipitada de elementos, al mismo tiempo que se controla por el racionalismo escolástico de Calderón, al quedar el poema perfectamente redondeado y estructurado, producto de la rima asonante de sus versos pares. Frederick de Armas lee en estos versos, por su parte, la referencia a la nova de 1604, que alude al nacimiento de Felipe IV, mostrando que *La vida es sueño* sugiere cómo Felipe IV podía ser visto a la misma vez como monstruo y ser casi divino: “Segismundo reflects the Spanish ruler of the times, Philip IV. Young Philip had also struggled with the father, had also been metaphorically imprisoned in the Alcázar, not being able to exercise his will” (2001, 92). Calderón muestra, a través de las palabras de Basilio, no sólo la estética poética del barroco español, sino el contexto histórico-político en el que se produce la obra; contexto en el cual, aceptando la tesis de de Armas, se observa que Calderón enseña lo incorrecto del reinado anterior, al estilo de la propaganda de corte. En esta obra, con la expresión poética más puramente barroca, leída a través de Segismundo, Felipe IV se enfrenta a su padre y a la corrupción de la época previa.¹³ Según de Armas, en *La vida es sueño*, podemos examinar a Basilio a través de las acciones de Felipe IV, ya que la clave astrológica de la obra tiene que ver con los mitos laudatorios del comienzo del reinado de Felipe IV y con los eventos astrológicos que profetizan su nacimiento: “La referencia al eclipse que surgió a la muerte de Cristo no es fortuita, pues nace el príncipe español un viernes santo, día que se conmemora este evento. Así, el día de su nacimiento, junto con la presencia de un eclipse, es causa de augurios y presagios” (2006, 130-31).

En esta línea de pensamiento, Evin Brody señala que Basilio es una figura compuesta, que no sólo refleja el tumulto político de la Polonia de Segismundo III (1604-1613), sino también los debates astrológicos en torno al juicio de Ga-

lileo: “Calderón united the philosophy of the two unorthodox astronomers—the Pole Copernicus and the Italian Galileo—and resurrected it in the pseudo-scientific experiment of King Basilio of Poland” (61). De Armas afirma al respecto que, aunque el juicio de Galileo pudiera haber inspirado a Calderón para crear la figura de Basilio, las similitudes entre Copérnico, Galileo y Basilio son insignificantes (1986, 118). Para de Armas lo verdaderamente importante es que el sueño de la víbora primero y el del águila después reflejan en *La vida es sueño* las ocurrencias astrales del momento. El crítico sugiere que en la obra de Calderón los objetos esenciales entorno a los sueños y al espacio de las estrellas dentro de sus múltiples significados contienen las bases del drama: “Basilio’s reading of Minotaur and viper, serpent star and eclipse, provides the conflict, the labyrinth of earthly confinement. Segismundo’s dealings with his own viper nature and the final atonement with the father provide a resolution that is in keeping with inner and heavenly portents. The monster-son, guided by Rosaura-Astrea, has the potential of becoming a solar hero who will bring peace and happiness to mankind” (1986, 122). La yuxtaposición de la víbora y el águila en los dos sueños de *La vida es sueño* revela el conflicto de los opuestos que tiene lugar dentro de Segismundo bajo dimensiones míticas (1986, 126). Mientras que el sueño de la víbora de Clorilene narrado por Basilio puede haber hecho referencia a la aparición de la nova en la constelación Serpens, el del águila de Segismundo provocado por Clotaldo puede haber hecho referencia a la aparición de un cometa en la constelación Aquila (1986, 132-33). De Armas concluye que Segismundo debe ser visto como el nuevo gobernante universal anunciado por portentos tan variados como un cometa, un eclipse y los sueños de la víbora y el águila: “Celestial portents in *La vida es sueño* do more than indicate the coming universal harmony. They point to the prince’s transformation” (1986, 138). El águila imperial, mística y celestial es un emblema de la profecía que anuncia la llegada de Segismundo al poder.

Me parece igualmente significativo analizar las palabras de Basilio cuando cuenta el nacimiento de su hijo y explica que se dio cuenta, acudiendo a sus estudios, de que Segismundo sería:

por quien su reino vendría
a ser parcial y diviso,
escuela de las traiciones,
y academia de los vicios;
y él, de su furor llevado,

SOSA-VELASCO. LA CIENCIA EN *LA VIDA ES SUEÑO*

entre asombros y delitos,
 había de poner en mí
 las plantas: y yo, rendido
 a sus pies me había de ver
 (¡con qué congoja lo digo!),
 siendo alfombra de sus plantas,
 las canas del rostro mío. (vv. 714-25)

A pesar de pretender Basilio mostrarse como el experto en las estrellas, se observa también que el verso entre paréntesis puede ser entendido de dos formas distintas. Por un lado, “¡con qué congoja lo digo!” (v. 723) puede leerse con ira; es decir, con la cólera que sentiría Basilio, como rey, de tener que arrodillarse ante su hijo. Por otro lado, el mismo verso puede interpretarse como la expresión de vergüenza del padre que no quiere humillarse frente a nadie por pura vanidad. La vanidad de Basilio y su soberbia ante los demás es lo que le lleva a encarcelar a su hijo, según él mismo explica: “Pues dando crédito yo / a los hados, que adivinos / me pronosticaban daños / en fatales vaticinios, / determiné de encerrar / la fiera que había nacido / por ver si el sabio tenía / en las estrellas dominio” (vv. 730-37). Aquí radica la crítica central que hace Calderón al comportamiento de Basilio, pues el rey da crédito a las estrellas, sin considerar que debe ocuparse de educar a Segismundo. Como príncipe heredero, Segismundo debe ser educado para gobernar Polonia. Sin embargo, la única educación que recibe es la que le da Clotaldo; la del hombre común. Dice Basilio: “Éste [Clotaldo] le ha enseñado ciencias; / éste en la ley le ha instruido / católica, siendo solo / de sus miserias testigo” (vv. 756-59). Después de explicar el rey las razones por las cuales ha decidido obrar así, menciona las tres cosas que se propone con el experimento de traer a Segismundo al palacio: desmentir al hado, si éste se hubiera equivocado (v. 810); castigar al soberbio, osado, atrevido y cruel de Segismundo, dejándole en la torre, en caso de que acierten las estrellas, (vv. 817-18); y nombrar a un rey digno de Polonia, al abdicar en favor de sus sobrinos (vv. 829-31). Mientras Basilio cree que, a través del experimento, podrá decir que ha cumplido con su obligación de rey y padre (v. 821), Calderón se aprovecha para parodiar su comportamiento al poner en boca del rey las siguientes palabras: “Esto como rey os mando, / esto como padre os pido, / esto como sabio os ruego, / esto como anciano os digo, / y si el Séneca español, / que era humilde esclavo, dijo, / de su república un rey, / como esclavo os lo suplico” (vv. 836-43). Calderón hace una parodia de

Basilio, pues, al final, el lector o el espectador de *La vida es sueño* se da cuenta que Basilio ha fallado, como rey, padre, sabio y anciano. Como rey, priva a su reino del príncipe legítimo; como padre, no educa a su hijo al ser éste el futuro rey de Polonia; como sabio, lee incorrectamente las estrellas y manipula la ciencia astrológica por su propia vanidad; y como anciano, desmiente la idea de que los años y la experiencia conceden sabiduría al hombre.

Posteriormente, al encontrarse Basilio a solas con Clotaldo le revela a éste el verdadero interés del experimento: “A Segismundo, mi hijo, / el influjo de su estrella / —vos lo sabéis—amenaza / mil desdichas y tragedias. [. . .] Esto quiero examinar [si el cielo miente], / trayéndole donde sepa / que es mi hijo, y donde haga / de su talento la prueba. / Si magnánimo se vence, / reinará; pero si muestra / el ser crüel y tirano, / le volveré a su cadena” (vv. 1098-119). Mientras que frente a la corte Basilio afirma que su propósito es el de llevar a Segismundo al palacio sin que sepa que es su hijo y rey de Polonia (vv. 796-98), ahora le dice a Clotaldo lo contrario. El rey explica porqué: “Si él supiera que es mi hijo / hoy y mañana se viera / segunda vez reducido / a su prisión y miseria, / cierto es de su condición / que desesperara en ella; porque sabiendo quién es, / ¿qué consuelo habrá que tenga? / Y así he querido dejar / abierta al daño esta puerta / del decir que fue soñado / cuanto vio. . . ” (vv. 1126-37). El motivo por el cual Basilio da dos versiones del experimento de Segismundo es porque, ante los ojos de la corte, el rey quiere mostrarse lo más objetivo posible, como científico y soberano. Por el contrario, le revela el verdadero objetivo de su experimento a Clotaldo, preocupado como estaría un padre. Sin embargo, Calderón critica a Basilio, a través de estas dos justificaciones, porque éste no ha obrado, ni como rey ni como padre, cuando se suponía que debía hacerlo. De ahí que no resulte extraño que, una vez que se encuentre Segismundo en el palacio, el príncipe le reproche a Basilio lo que le pertenece por ley natural; la educación que ha recibido de Clotaldo, es decir, la del hombre común, le permite exigir lo que es suyo:

¿que tengo que agradecerce?
 Tirano de mi albedrío,
 si, viejo y caduco, estás
 muriéndote, ¿qué me das?
 ¿Dasme más de lo que es mío?
 Mi padre eres y mi rey;
 luego toda esta grandeza

SOSA-VELASCO. LA CIENCIA EN *LA VIDA ES SUEÑO*

me da la naturaleza
 por derechos de su ley.
 Luego, aunque esté en este estado,
 obligado no te quedo,
 y pedirte cuentas puedo
 del tiempo que me has quitado
 libertad, vida y honor;
 y así, agradéceme a mí
 que yo no cobre de ti,
 pues eres tú mi deudor. (vv. 1503-19)

Para reclamarle a Basilio aquello de lo que le ha privado, Segismundo se sirve de que la naturaleza y la experiencia son por sí mismos suficientes para instruir la inteligencia humana. Como afirma Daniel L. Heiple, “Segismundo looks at the world and extracts his experiences and morality for this world” (123). Heiple lee las palabras anteriores de Segismundo, subrayando que el error del príncipe en el palacio consiste en confundir los bienes de la naturaleza –aquellos que se refieren a las cosas dadas que no pueden ser cambiadas, como la raza, la estatura, las características físicas, la habilidad mental, etc.– con los bienes de la fortuna –aquellos que tienen que ver con todas las cosas que pueden ser adquiridas y pérdidas en contra de la propia voluntad, como el bienestar, el poder, los honores, etc. (123-24)–. Aunque Segismundo puede equivocarse al confundir estos bienes del mundo; no obstante, el príncipe tiene la razón cuando intenta reivindicar su posición de ser humano. A pesar de exigirle Segismundo a Basilio su derecho a ser rey, le reclama a su padre los tres principios fundamentales que lo definirían como hombre bajo la cosmovisión barroca: libertad, vida y honor. Sin embargo, cuando Segismundo le reprocha a Basilio lo más básico que le corresponde por haberle traído al mundo, el rey le acusa de soberbio, viendo en su hijo lo que leyó en las estrellas: “Bárbaro eres y atrevido. / Cumplió su palabra el cielo; / y así, para él mismo apelo. / ¡Soberbio, desvanecido!” (vv. 1520-23).

La crítica que hace Calderón de Basilio, como rey y padre indignos, se sigue observando más adelante, cuando el príncipe se prepara para atacar a Cloatdo ante Rosaura, Astolfo y el rey. Segismundo le reclama una vez más a Basilio el no haberle educado: “Acciones vanas, / querer que tenga yo respeto a canas; / pues aun esas podría / ser que viese a mis plantas algún día; / porque aún no estoy vengado / del modo injusto con que me has criado” (vv. 1714-

19). Después de decidir Basilio que devolverá a Segismundo a la torre, Astolfo afirma que, aunque para él las estrellas a veces se han equivocado al predecir eventos buenos, en el caso de Segismundo los astros no mienten, sino que corroboran lo leído en ellas sobre el destino del príncipe, cuando se trata de desgracias:

¡Qué pocas veces el hado,
que dice desdichas miente,
pues es tan cierto en los males
cuanto dudoso en los bienes!
¡Qué buen astrólogo fuera!
si siempre casos crüeles
anunciara, pues no hay duda,
que ellos fueran verdad siempre!
Conocerse esta experiencia
en mí y Segismundo puede,
Estrella, pues en los dos
hizo muestras diferentes.
En él previno rigores,
soberbias, desdichas, muertes,
y en todo dijo verdad,
porque todo al fin sucede.
Pero en mí—que al ver, señora,
esos rayos excelentes,
de quien el sol fue una sombra
y el cielo un amago breve—,
que me previno venturas,
trofeos, aplausos, bienes,
dijo mal y dijo bien,
pues sólo es justo que acierte
cuando amaga con favores
y ejecuta con desdenes. (vv. 1724-49)

De este romance conviene señalar varios aspectos. Los primeros cuatro versos apoyan la idea de que la lectura de las estrellas (“el hado”) casi nunca se equivoca, acertando sobre todo cuando se predicen eventos malos y fallando en los buenos, según dice Astolfo. Aunque llegado a este punto pueda parecer que

Astolfo tiene razón en cuanto a lo que dice sobre el futuro de Segismundo, el desenlace de la obra mostrará que es él el que se equivoca. A pesar de la soberbia, la desdicha y la muerte, es Segismundo quien obtiene los trofeos, aplausos y bienes, al ser coronado rey de Polonia por su comportamiento. Al apoyar Astolfo la interpretación que da Basilio de las estrellas, se constata el grave error del sobrino cuando repite las palabras de su tío. Se observa entonces una similitud, a modo de paralelismo, entre los comportamientos de Basilio y Astolfo. Como Basilio, Astolfo se deja llevar ciegamente por los dictados de lo que representa la razón científica, cuando él mismo no cumple con sus deberes como hombre. Si Basilio no cumple como rey ni como padre, Astolfo tampoco cumple como hombre, pues después de acostarse con Rosaura la deshonra, al no casarse con ella. Calderón critica que, cuando no se cumple con los deberes que tiene el individuo dentro de su sociedad, el hombre yerra por su propia culpa. De ahí que obrar bien es lo que importa, como le dice Clotaldo a Segismundo, después de despertar éste del supuesto sueño que ha tenido (vv. 2146-47), o bien Segismundo a Clotaldo, cuando le dice que se marche con Basilio para luchar en su bando (vv. 2416-17).

Por su parte, Basilio piensa que ha sido él quien ha provocado la destrucción de su reino por haber sacado a Segismundo de su torre: “Poco reparo tiene lo infalible, / y mucho riesgo lo previsto tiene. [. . .] Con lo que yo guardaba me he perdido; / yo mismo, yo, mi patria he destruido” (vv. 2452-59). El rey continúa obsesionado, viendo en los acontecimientos que tienen lugar su lectura apresurada de las estrellas. Dice: “Dadme un caballo, porque yo en persona / vencer valiente a un hijo ingrato quiero; / y en la defensa ya de mi corona, / lo que la ciencia erró venza el acero” (vv. 2484-87). Basilio, que utilizó la astrología para reinar con prudencia y previsión, se aferra más en su error, demostrando así el mal rey que ha sido por ocuparse de otros asuntos diferentes a los concernientes al gobierno de su reino y a la crianza de su hijo. Calderón critica una vez más el comportamiento indigno de Basilio y lo enfrenta con las palabras de Clarín cuando el criado ha sido herido de muerte: “Y así, aunque a libraros vais / de la muerte con huir, / mirad que vais a morir, / si está de Dios que muráis” (vv. 3092-95). Aunque Basilio se da cuenta de que ha errado, sigue atribuyendo la causa de su equivocación al intento de proteger su reino de Segismundo: “Mirad que vais a morir, / si está de Dios que muráis. / ¡Qué bien, ¡ay cielos!, persuade / nuestro error, nuestra ignorancia / a mayor conocimiento / este cadáver que habla [. . .] pues yo, por librar de muertes / y sediciones mi patria, / vine entregarla a los mismos / de quien pretendí librarla!”

(vv. 3096-111). El rey no se da cuenta que, como afirma Morón Arroyo, él sólo ve el efecto, pero no que ese efecto depende de una causa—*effectus conjunctus* llaman a esto los escolásticos—que era precisamente su culpa (57-58). Para que Basilio comprenda su error, el rey necesitará ver cómo actúa Segismundo y escuchar sus palabras:

Mi padre, que está presente,
por escucharse a la saña
de mi condición, me hizo
un bruto, una fiera humana;
de suerte que, cuando yo,
por mi nobleza gallarda,
por mi sangre generosa,
por mi condición bizarra,
hubiera nacido dócil
y humilde, sólo bastara
tal género de vivir,
tal linaje de crianza,
a hacer fieras mis costumbres:
¡qué buen modo de estorbarlas! (vv. 3162-85)

Con estas palabras, Segismundo le abre los ojos a su padre, mostrándole que las estrellas predijeron que Basilio se arrodillaría ante su hijo, “sentencia del cielo fue” (v. 3236). Basilio finalmente se da cuenta de su error y aplaude el comportamiento de su hijo, reconociéndole como el futuro rey de Polonia: “Hijo, que tan noble acción / otra vez en mis entrañas / te engendra, príncipe eres: / a ti el laurel y la palma / se te deben; / tú venciste; / corónente tus hazañas” (vv. 3248- 53). Segismundo consigue vencer la pasión con la prudencia y templanza. Lo logra por medio de su albedrío, es decir, de su conciencia humana. Siguiendo el estudio *Calderón: Pensamiento y teatro* de Morón Arroyo, Segismundo demuestra que su naturaleza humana es una libertad inserta y limitada en cuatro coordenadas: Dios, la naturaleza, la sociedad y la lengua (116). En mi opinión, con respecto a Dios, Segismundo muestra que es él una de sus criaturas, con la libertad de actuar y de discernir entre lo correcto y lo incorrecto. En relación con la naturaleza, los instintos naturales más violentos del príncipe, como el ser un puro “ente de razón”, lo acercan a ella, pero también lo distancian y lo diferencian de ella, ya que, cuando se compara con elementos

tales como las aves, los peces y los arroyos, se define como hombre. Con respecto a la sociedad, Segismundo aprenderá a comportarse dentro de ella, entablando su lucha entre la pasión y la prudencia, y entenderá que el hacer bien dentro de ella garantiza la salvación tanto en la vigilia y en el sueño como en la vida y en la muerte. Finalmente, Segismundo conseguirá, por medio del lenguaje—en este caso poético, darse cuenta de que la vida es sueño y de que los sueños, “sueños son”. Así pues, Segismundo demuestra que los astros no mienten ni determinan el futuro del hombre. Lo que ha habido es una mala interpretación y, además, una manipulación de las estrellas, consecuencia de la misma vanidad de Basilio y del descuido de sus responsabilidades como soberano y padre.

En conclusión, he mostrado a través de esta lectura que Calderón se suscribe a las ideas agustinianas de que las estrellas pueden predecir los eventos futuros, pero no producirlos. Para ello, el dramaturgo español hace una crítica de Basilio, quien no ha sabido cumplir con el papel asignado por su sociedad. La astrología sirve para que el lector y el auditorio observe y reflexione sobre cómo Basilio se enfrenta con su destino. Como señala de Armas, las claves astro-mitológicas pueden un contener “un decir sin decir” que parece establecer paralelos entre lo que ocurre en tierras y tiempos lejanos—una Polonia cristiana—y temas y eventos socio-políticos del Siglo de Oro español. Hay una alabanza de la monarquía, pero también un cuestionamiento de nociones triunfalistas: “La obra puede estudiarse como alabanza al rey sol o como meditación sobre su luminosidad veinticinco o treinta años después de su nacimiento. ¿Quiere esto decir que las profecías astrológicas son tan opuestas y ambiguas que no vale la pena estudiarlas? (2006, 131). Al igual que de Armas, creo que esta puede ser una de las conclusiones del experimento científico, aunque también se puede afirmar que la ambigüedad en las profecías indica las ambigüedades en el carácter y en el comportamiento de Felipe IV. Si la figura de Segismundo es ambigua, también lo es la de Basilio. Es posible que el período de guerras al que asistimos con el advenimiento de Felipe IV sea el cambio que, según *La vida es sueño*, profetizan las estrellas, “en cuyo caso, la crueldad de Felipe III/Basilio se mitiga con la luminosidad de Felipe IV/Segismundo” (2006, 131). Considerando que para Calderón cada individuo en su sociedad tenía que aceptar concientemente su lugar en ella, el dramaturgo español critica, a través de Basilio, al hombre que no cumple con sus deberes, ya sea como rey de Polonia o como padre de Segismundo. Si Basilio debía haber educado a su hijo en lugar de haberse preocupado por otras cosas, entonces el público tendría un

ejemplo de lo que sucedía cuando no se cumplía con las responsabilidades de cada uno. Podemos decir que *La vida es sueño*, como otras obras calderonianas, contiene ideas agustinianas que además influyen tanto en el desarrollo de las acciones como en la psicología de los personajes. Destacando estos rasgos cabe mencionar también *El gran teatro del mundo*. Mientras el labrador, por ejemplo, tenía que convencerse de su inferioridad, querida por la Providencia, aceptando su lugar y respetando el no aspirar a otros niveles de cultura, el rey y el noble disfrutaban de la comedia, contemplándola puramente. La valorización de los bienes materiales realizadas por el rico y el pobre se refiere, como señala Flasche, a la doctrina relativa al “rerum integer aestimator”, a la “ordinata dilectio”, a las actividades llamadas “uti” y “frui” *De la Doctrina Cristiana* de san Agustín que Calderón piensa a la hora de escribir su obra. Si Calderón buscaba educar al pueblo por medio del teatro, entonces *La vida es sueño* enseñaba la lección del papel de cada individuo dentro de su estamento. La ciencia se utiliza, pues, en *La vida es sueño* no sólo para mostrar las ideas filosóficas, teológicas y morales que regían durante el Barroco español, sino también para mostrar aquellas concernientes al sistema jurídico-político y de organización de la sociedad que estructuraban las vidas de los hombres y mujeres de entonces.

Notas

1. Esta interpretación se apoya en las siguientes palabras de Ciriaco Morón Arroyo: “Para nosotros, Basilio viejo es un rey respetable que ha pretendido librar a su pueblo de un tirano; para Calderón y su público, Basilio es un muñeco que se ha distraído de su auténtica obligación de gobernar, un padre tirano que ha matado a su hijo en el momento de nacer, y un rey tirano, que ha privado al pueblo de su príncipe legítimo. La vejez física del rey contrasta precisamente con su adolescencia mental; porque si la vejez se supone que da prudencia, Basilio ha demostrado no tenerla en nada” (21).
2. Sciacca afirma al respecto: “La imagen de la Belleza, contemplada en la faz de una mujer, ha descubierto al Príncipe la verdad acerca del mundo, atrayéndole, deshaciendo el encantamiento para siempre, tanta ha sido la fuerza purificadora de la ‘Belleza pura’ contemplada en su ser y como eterna forma del Eterno Ser. Desde ahora hasta su fin, la vida del prín-

cipe es compatible con la Torre: en torre o en palacio, quien vive en el mundo sueña; y vive sin soñar, quien vive en la verdad. [...] Segismundo se ha encarado con la visión de la idea, de la forma de lo bello, que es forma del ser: ahora es prisionero de lo Eterno, y verdaderamente libre según libertad del espíritu. Lleva en sí, como imagen inmutable de la belleza eterna, la imagen femenina suya, la que ya ha aprendido: es el sueño auténtico que es la única realidad de la vida. El trastrueque de valores se ha operado: lo que parece realidad es sombra, lo que podría antojar ilusión es la verdadera realidad. Segismundo ya no sueña; sueña aun quien manda y gobierna sobre la tierra” (7-8).

3. En su artículo, Dunn señala que, aparte de *Seven Wise Masters*, otras historias de horóscopos y de intentos para frustrarlos, y de la supremacía del hijo sobre el padre formaron parte de la tradición folklórica europea. Además, el Renacimiento había revivido el interés por la leyenda de Edipo. Para el crítico, hay otras fuentes con el motif del horóscopo, entre ellas: *Barlaán y Josafat*, *Lo que ha de ser* de Lope y *Eustorgio y Clorilene* de Suárez de Mendoza.
4. El crítico afirma que, frente a otros estudiosos de la obra de Calderón, no se atreve a proyectar en *La vida es sueño* el Edipo de Freud, ni el *Edipo* de Sófocles, ni el de Séneca, los cuales ya son variantes elaboradas del mito de Edipo: “Si tuviéramos que hablar de “complejo” ciñéndonos rigurosamente a la lectura dramatúrgica de *La vida es sueño*, me parecería mucho más obvio y lógico hablar de ‘complejo de Uranus’, cuyo núcleo motor, [...], es el miedo a perder el poder, que el del ‘complejo de Edipo’, una de cuyas connotaciones psicoanalíticas—el acoplamiento con la madre—está totalmente ausente” (561).
5. Ruiz Ramón nos dice precisamente que sería necesario leer la acción de *La vida es sueño* centrándola no en Segismundo, sino en la fatalidad, tanto biológica como simbólica de la relación padre/hijo que liga a ambos: “Pero no leyéndola como la lee Basilio, pues la lectura que Basilio impone y aceptan los otros personajes, y no pocos lectores, como lectura verídica de unos acontecimientos suministrados por el propio intérprete, pudiera muy bien constituir una trampa hermeneútica y una justificación tanto política, como ética, como existencial, la cual, al transferir la culpa al Hijo y concentrar en él todas las expectativas, borra y oculta la presencia del ‘complejo’ que le caracteriza como figura del Poder, y que aparece de modo patente en el ‘mito de Uranus’, mito éste clave en Calderón, y clave

también, aunque no lo denomine así [Didier] Souillier, en la literatura barroca europea, dominada por los arquetipos en donde encarnan la Ley, el Código, el Orden, cuyo referente ideológico hipertrofiado es siempre la figura del Poder” (561-62). Igualmente, Edwin Honig y Frederick de Armas hacen referencia al mito de Saturno que subyace en las acciones de Basilio y Segismundo. Saturno no es solamente una importante figura mitológica, sino también un planeta complejo que se utiliza como elemento esencial en muchas profecías. Para más información sobre cómo leer a Saturno según de Armas, ver especialmente “The Saturn Factor” y “El planeta más impío”.

6. Como afirma Alexander A. Parker, “[a] common mistake made by critics is to assert that Segismundo’s conversion prevents the horoscope from being fulfilled”, cuando de hecho, “[t]he horoscope, as Basilio casts it, is fulfilled to the letter, and it is essential for the full understanding of the play that this be realised” (90). Para Anthony J. Cascardi, “Basilio pairs his own vision with a cosmic perspective: he tries to read in the stars the signs of fate” (16). Según Thomas A. O’Connor, “[v]ida opposes fate and destiny, concretized in the horoscope Basilio interprets partially, to free-will and providence” (103). Dian Fox sostiene que “Basilio’s faith in astrology has led him to dangerous fatalism” (109). Quizás la interpretación anti-Basilio más radical es la de Kurt Reichenberger y Juventino Caminero: “Considerado desde el punto de vista de los deberes reales, [Basilio] es sumamente incompetente” (47).
7. Los sueños, generalmente proféticos o premonitorios, aparecen con frecuencia en las obras de Calderón y en las de los dramaturgos del Siglo de Oro: “The dream was a dramatic device used to foretell the main action or dénouement of a play” (Palley 151). En este caso, es interesante ver que, como señala Christine M. E. Bridges, son los padres, partes interesadas, quienes reciben los signos proféticos y astrológicos, los que interpretan de acuerdo con sus intereses, y terminan estableciendo toda una serie de mecanismos de defensa y de sistemas de protección: “el horóscopo afecta, según Basilio, receptor e intérprete, la suerte de toda la nación de Polonia y la suya como rey. Ante los asombrados ojos de la corte de Basilio expone con detalles las medidas por él tomadas: encarcelar a su hijo Segismundo en la torre del monte, para evitar el cumplimiento del hado” (180).
8. Como sugiere Juan Luis Suárez, la acción dramática está dispuesta de tal manera que cualquiera de las interpretaciones del soldado rebelde parece

insuficiente para entender de manera completa los móviles de Segismundo. No se trata sólo de la transición desde la violencia hasta la prudencia, sino de los sucesivos intentos de pasar desde el no ser al ser, a la plenitud del ser que puede alcanzar Segismundo que está marcado por los principios de libertad, vida y honor (22-23).

9. Según Pring-Mill, estos dos últimos versos aluden a una *sententia* latina muy conocida que reza *Sapiens homo dominatur astris*, la cual deriva en último término de Tolomeo, pero que le llegó a Calderón dentro de un contexto de un pasaje de la *Summa Theologica* en el que santo Tomás lo había glosado en un sentido cristiano muy preciso (55). Al discutir la *Quaestio* “Utrum corpora coelestia sint causa humanorum actuum”, Santo Tomás acepta que los movimientos de los cuerpos celestes pueden influir sobre el apetito sensitivo, y admite además que la mayoría de los hombres siguen los dictados de sus pasiones, siendo pocos los que son sabios y saben resistir a éstas: “plures hominum sequuntur passionibus, quae sunt motus sensitivi appetitus, ad quas cooperari possunt corpora coelestia; pauci sunt sapientes, qui huiusmodi passionibus resistant”. De ahí que los astrólogos puedan predecir lo que uno hará en la mayoría de los casos: “Et ideo astrologi ut in pluribus vera possunt praedicere, et maxime in communi. Pero nunca lo pueden hacer con certeza en ningún caso específico (“non autem in speciali”) porque todo hombre dispone de su libre albedrío, y nada puede impedir que él lo emplee para resistir los dictados de sus pasiones: “quia nihil prohibet aliquem hominem per liberum arbitrium passionibus resistere”. Pring-Mill se refiere entonces a la sentencia de Tolomeo glosada por Basilio y cita a santo Tomás: “Unde et ipsi astrologi dicunt quod *sapiens homo dominatur astris*, in quantum scilicet dominatur suis passionibus”. De modo que el sabio sí que predomina en las estrellas, en cuanto sepa predominar en sus pasiones. O sea que lo que los astrólogos no pueden predecir es lo que va a suceder si los hombres, en lugar de dominar sus pasiones, se rinden ante los dictados de su apetito y consienten en pecar cada vez que caigan en alguna tentación (64-65).
10. Afirma Pring-Mill al respecto: “Creía que estaba montando una experiencia que le daría indicios ciertos de la *condición* permanente de Segismundo como individuo (de su verdadera manera de ser), mientras—gracias a las consecuencias de la experiencia anterior—sus resultados tendrían en la verdad muy poco que ver con la *condición* personal de Segismundo, refiriéndose más bien a lo que éste denominará *costumbres* (las

consecuencias inevitables de la crianza que había recibido hasta entonces). Los resultados serían indicios ciertos de su *manera de crianza*, más bien que de su *manera de ser* fundamental. Pero Basilio no solamente no ha visto esta distinción, sino que ni vislumbra la posibilidad de que los resultados de su segunda experiencia pudiesen depender directamente de los procedimientos empleados en la anterior. Anulada la primera, él se cree que la segunda se podrá montar independientemente, volviendo a examinar los mismos fenómenos *ab initio*" (59-60).

11. Para Morón Arroyo, el largo monólogo de la escena 6 comienza pintándole como una parodia de Alejandro Magno: "‘el gran Basilio’ pintado por Timantes y esculpido por Lisipo como Alejandro. Pero los versos siguientes, para el auditorio de 1635 están en violenta contradicción con la imagen del macedonio: ‘son las ciencias / que más curso y más estimo, / matemáticas sutiles’ (vv. 612-14)" (21).
12. De los escritores contemporáneos sobre política se puede recordar el tópico de Alfonso X El Sabio (1252-1284), despreciado por los tratadistas por haberse dedicado a oficios indignos de un rey (Morón Arroyo 21).
13. Para Dario Puccini, *La vida es sueño* vive o interpreta la condición del salvaje. Para el pensamiento científico del Renacimiento y el Postrenacimiento, dice el crítico italiano, América es vista como el teatro ideal: "l'America si presenta agli occhi del mondo come il teatro ideale e insieme concreto di siffatto magno mutamento, e non soltanto quale luogo deputato dell'utopia e dell'avventura" (137). Así, no es posible aislar la problemática de esta obra de Calderón de la disputa del quinientos y del seiscientos sobre el hombre salvaje o el hombre natural, y sobre las consecuencias que le trajeron a algunas personalidades de la época.

Obras citadas

- Agustín de Hipona. *La ciudad de Dios, libros I-VII*. Introd., trad. y notas Rosa María Marina Sáez. Madrid: Gredos, 2007.
- Arellano, Ignacio. "Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia". *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Iberoamericana, 2006. 17-32.
- Bradburn-Ruster, Michael. "Awakening from the Dream: Calderón and the

- Perennial Philosophy". *Bulletin of the Comediantes* 49.1 (1997): 35-54.
- Blue, William R. "Calderón and Shakespeare: the Romances". *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*. Ed. Wendell M. Aycock y Sidney P. Cravens. Lubbock, TX: Texas Tech UP, 1982. 89-102.
- Bridges, Christine M.E. "El horóscopo y el vaticinio: Dos mecanismos teatrales en *La vida es sueño* y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 34-35 (1991-1992): 177-84.
- Brody, Ervin. "Poland in Calderón's *Life is a Dream: Poetic Illusion or Historical Reality*". *Polish Review* 14.2 (1969): 21-62.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. Ciriaco Morón Arroyo. Madrid: Cátedra, 1986.
- . *El gran teatro del mundo/El gran mercado del mundo*. Ed. Eugenio Frutos Cortés. Madrid: Cátedra, 2006.
- Cascardi, Anthony J. *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*. New York: Cambridge UP, 1984.
- Cilveti, Ángel L. *El significado de La vida es sueño*. Valencia: Albatros, 1971.
- De Armas, Frederick. "El planeta más impío: Basilio's Role in *La vida es sueño*". *Modern Language Review* 81 (1986): 900-11.
- . *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*. Lexington, KY: UP of Kentucky, 1986.
- . "El rey astrólogo en Lope de Vega y Calderón". *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2006. 119-34.
- . "The Saturn Factor: Examples of Astrological Imagery in Lope de Vega's Works". *Studies in Honor of Everett W. Hesse*. Ed. William C. McCrary y José A. Madrigal. Lincoln: Society for Spanish and Spanish American Studies, 1981. 63-80.
- . "Segismundo/Philip IV: The Politics of Astrology in *La vida es sueño*". *Bulletin of the Comediantes* 53.1 (2001): 83-100.
- Dunn, Peter. "The Horoscope Motif in *La vida es sueño*". *Atlante* 1 (1953): 187-201.
- Flasche, Hans. "Ideas agustinianas en la obra de Calderón". *Bulletin of Hispanic Studies* 61.3 (1984): 335-42.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1973.
- Fox, Dian. *Kings in Calderón: A Study in Characterization and Political Theory*. London: Tamesis, 1986.

- Gilman, Stephan. "An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain". *Symposium* 1 (1946): 95-97.
- Hall, J.B. "The Problem of Pride and the Interpretation of the Evidence in *La vida es sueño*". *Modern Language Review* 77.2 (1982): 339-47.
- Heiple, Daniel L. "Life as Dream and the Philosophy of Disillusionment". *The Prince in the Tower*. Ed. Frederick de Armas. Lewisburg: Bucknell UP, 1993. 118-31.
- Hesse, Everett W. *Calderón de la Barca*. New York: Twayne, 1967.
- . "El motivo del sueño en *La vida es sueño*". *Segismundo* 5-6 (1967): 1-8.
- Honig, Edwin. *Calderon and the Seizures of Honor*. Cambridge: Harvard UP, 1972.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *Calderón: Pensamiento y teatro*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.
- O'Connor, Thomas A. "*La vida es sueño*, Reason and Renunciation, Versus *La estatua de Prometeo*, Love and Fulfillment". *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño*. Ed. Frederick de Armas. Lewisburg: Bucknell UP, 1993. 97-110.
- Palley, Julian. "'Si fue mi maestro un sueño': Segismundo's Dream". *Kentucky Romance Quarterly* 23.2 (1976): 149-62.
- Parker, Alexander A. *The Mind and Art of Calderón: Essays on the Comedias*. Ed. Deborah Kong. New York: Cambridge UP, 1988.
- Puccini, Dario. "Una lettura 'americana' de *La vida es sueño* di Calderón de la Barca (Nuovo Mondo e Scienza: una vicenda d'incontri)". *Nuevo Texto Crítico* 9-10 (1992): 135-143.
- Pring-Mill, Robert D.F. "Some Techniques of Representation in the *Sueños* and the *Criticón*". *Bulletin of Hispanic Studies* 45 (1968): 272-75.
- . "La 'victoria del hado' en *La vida es sueño*". *Hacia Calderón. Coloquio anglo-germano*. Ed. Alexander A. Parker y Hans Flasche. Berlín: Walter de Gruyter & Co., 1970. 53-70.
- Reichenberger, Kurt y Juventino Caminero. *Calderón dramaturgo*. Kassel: Reichenberger, 1991.
- Ruiz Ramón, Francisco. "El 'mito de Uranus' en *La vida es sueño*". *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*. Ed. Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio, Theo Berchem y María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 1990. 547-62.
- Sciaccia, Michele Federico. "Verdad y sueño de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca". *Clavileño* 1 (1950): 1-9.

SOSA-VELASCO. LA CIENCIA EN *LA VIDA ES SUEÑO*

- Sears, Theresa Ann. "Freedom Isn't Free: Free Will in *La vida es sueño* Revisited". *Romance Quarterly* 49. 4 (2002): 280-89.
- Soufas, Teresa Scott. "*La vida es sueño* as Forerunner of Calderón's Mythological Dramas". *Bulletin of Hispanic Studies* 70.3 (1993): 293-303.
- Suárez, Juan Luis. "Los tres problemas de Segismundo: acción dramática y existencial en *La vida es sueño*". *Bulletin of the Comediantes* 51. 1 & 2 (1999): 21-36.
- Weiger, John G. "Rebirth in *La vida es sueño*". *Romance Notes* 10 (1968): 119-21.

Actantes, actores y roles en *Hoy, Júpiter* de Luis Landero*

ANALÍA VÉLEZ DE VILLA

Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA)
Facultad de Filosofía y Letras
Avda. Alicia Moreau de Justo 1500
Puerto Madero. 1107 Buenos Aires
velezdevilla@arnet.com.ar

RECIBIDO: MAYO DE 2009
ACEPTADO: JUNIO DE 2009

Hoy, *Júpiter* es la última novela de Luis Landero, editada en abril del año 2007. En ella transcurren de forma paralela las vidas de Dámaso Méndez y Tomás Montejo. Aunque estén individualizados, no los trataremos como personajes en un sentido llano, sino como actantes (recordemos que un actante puede ser un personaje, un grupo de personajes o un personaje colectivo). Entendemos que la noción, acuñada por Greimas, alude a una función totalizadora que no puede ser confundida con el personaje, no solo porque este último resulta singularizado por rasgos distintivos que lo diferencian, sino porque el método actancial se aparta de cualquier práctica substancialista que considera al personaje casi como un ser real y existente. Por tanto, procuraremos establecer un modelo o estructura profunda de las acciones, es decir, intentaremos trazar una “gramática” de las acciones del texto.

La virtud que encontramos –afirma De Toro– en esta forma de dar cuenta de las acciones es que permite abandonar toda descripción subjetiva y substancialista del personaje, centrándose en *su función* y no en lo que el crítico piensa que el personaje siente o piensa. Sin duda el modelo tiene un carácter bastante mecánico como todo modelo, pero al menos provee un instrumento de análisis necesario para determinar y especificar las acciones en el teatro. (178)

Creemos necesario realizar tres aclaraciones que justifiquen la metodología, el método actancial puesto en práctica en nuestro estudio.

Si nos propusiéramos aplicar la noción de *actante* de A. J. Greimas, comprobaríamos que esta función resulta insuficiente, puesto que las criaturas de *Hoy, Júpiter* son además de actantes, actores y roles... Por consiguiente, para acometer nuestro fin seguiremos el camino que nos marca el modelo actancial, introducido en el teatro por A. Ubersfeld y renovado por F. de Toro. Si bien los actantes de *Hoy Júpiter* –como los de los demás textos del autor– son actantes de novela, evidenciamos que ellos son actores (la realización o individualización de un actante) y que juegan un rol (una cualificación, un atributo del actor). Por todo esto, los consideraremos dentro de los parámetros del discurso teatral, cuyas características específicas lo apartan de otras prácticas discursivas literarias.

Nos desviamos de la descripción substancialista del personaje, justamente, porque estas criaturas de “ontología inacabada”¹ no pueden aspirar a otra cosa más que a una serie indefinida de lecturas, esto es, de interpretaciones. De esta manera, en lugar del yo atrapado por sí mismo, nos enfrentamos a una unidad no substancial, sino narrativa (dicho en otras palabras, no hay una concepción de persona humana como unidad substancial de cuerpo y alma).

Los personajes de la novela son actantes: unidades abstractas afines, y sin embargo –tal vez en esto resida lo extraordinario–, estas criaturas están plénificadas, humanizadas por una vida, que sólo los grandes como Landero saben insuflar en los seres de ficción.

Para una mejor comprensión del análisis, abreviamos las dos tramas de la siguiente manera: la historia de Dámaso Méndez es la maquinación de un odio cuyo origen se remonta a la adolescencia, cuando Natalia, su hermana, se une a Bernardo Pérez y ambos emigran a diversas ciudades, donde aparentemente urden un destino de esplendor económico. El joven Bernardo arrebató su lugar en la familia (se fantasea con la posibilidad de que Dámaso, Natalia y Bernardo sean hijos del mismo padre). Dámaso desarrolla su existencia lejos del primer hogar y se separa definitivamente de su progenitor, quien deposita los anhelos personales en el yerno. Una vez que la madre enloquece, muere el padre y queda arruinada la modesta existencia de los Méndez, el odio promueve en Dámaso la búsqueda de Bernardo, “la criatura tentadora y angélica que hechizó a la familia” (356), y del cual había quedado irremediablemente distanciado. La pesquisa se resuelve favorablemente pues los cuñados

se reencuentran en la edad tardía. Dámaso desenmascara la magnificencia de Bernardo, al descubrir que sus aventuras no han sido más que un montaje para satisfacer las esperanzas familiares. Bernardo, viudo y desengañado, pasa sus días como austero bedel en un instituto secundario. Atrás han quedado sus sueños triunfales. Dámaso lo localiza en el mismo colegio donde Tomás Montejo ejerce la docencia secundaria. Los conflictos de Dámaso y Tomás se unen cuando ambos comparten el relato de las historias de sus vidas.

La biografía de Tomás Montejo es la de un profesor de Lengua y Literatura, que trata de dar cauce a la vocación de escritor. Hechiza con palabras a Marta, una muchacha simple y bonita, con quien se casa. De esa unión nace Clara. Posteriormente él se enreda en una aventura con Teresa, una alumna que pretende vanamente convertir la experiencia sentimental en una vivencia literaria y sublime. Al tiempo que la relación lo defrauda, reaviva la pasión por su esposa, pero inesperadamente la descubre en una infidelidad con Leoncio Suárez, antiguo novio, marino y ex convicto. Todo hace pensar que Marta escapará con su hija y con este amorío. Después de un viaje a la deriva, Tomás regresa a su piso de Madrid y encuentra un mensaje de Marta, un último texto que queda sin abrir porque el engañado vuelve a la verdadera vida, a la de sus libros, y comienza a relatar una novela que contiene dos historias entrelazadas, la de Dámaso Méndez y la suya propia.

El final, magistral e inesperado, es anclaje para interpretar toda la novela, puesto que Tomás Montejo traspasa la entidad de criatura de papel jugando a ser creador real de una narración que comprende dos búsquedas o deseos tomados de la vida misma. Los ejes sintácticos elementales de las dos súper-secuencias de la novela están constituidos por dos parejas sujeto/objeto. El sujeto de la primera narración es Dámaso. En torno a este primer actante se organiza el deseo de la acción, esto es, entraña el movimiento del primer texto. El sujeto de la segunda narración es Tomás, que también es una fuerza orientada hacia un objeto arduo.

Por otra parte, Bernardo y Natalia, agentes de la primera narración, devienen en seres duales. Desde *Juegos de la edad tardía* (1989), los héroes landerianos protagonizan la acción narrada (la vida real) y llevan una segunda existencia (la vida artística), que van desarrollando en forma paralela, aunque a menudo se esfuerzan en unificarlas. Luis Landero nos ha ido acostumbrando a observar a sus criaturas en la doble perspectiva: la del papel y la del actor.

En este trabajo intentamos distinguir actantes, actores y roles e indagar si los personajes pueden asumir simultánea o sucesivamente diferentes funciones actanciales.

Para llevar a cabo nuestro análisis, fijamos nuestra atención en determinadas escenas, pues, categóricamente, estas secuencias marcan los compases de la acción en la poética landeriana. En *Entre líneas: el cuento o la vida* las escenas son definidas como lo más importante del arte narrativo:

porque es a través de ellas como se va expresando en cada momento la visión de la realidad. Una escena puede definirse como la unidad narrativa más breve desde el punto de vista estructural. Gramaticalmente, cabría compararla con los párrafos. Como en el cine, al pasar de una escena a otra suele cambiarse la perspectiva, y con ello el tiempo y el espacio, y a veces incluso el protagonismo. Una novela se hace fundamentalmente con escenas. Si el novelista fuese un labrador, las escenas vendrían a ser los surcos. (Landeró 2001, 128)

La estructura externa de la novela comprende cuatro partes y cada una de ellas está conformada por ocho capítulos, que abarcan –en general– entre dos o tres secuencias cada uno.

Hemos seleccionado, en primer término, dos micro-secuencias (correspondientes a escenas en el teatro tradicional), que nos permiten segmentar el inicio de los hechos revelando, con ello, funciones actanciales decisivas para el desarrollo total de la acción. En segundo término, hemos analizado dos macro-secuencias (actos, en el teatro tradicional), formadas por sucesivas micro-secuencias, que manifiestan lo nuclear de las situaciones dramáticas. Finalmente, establecimos las súper-secuencias, que dan cuenta de la estructura global y sentido total del texto.

De la Primera Parte escogimos dos tramos de acción con un desarrollo completo en sí mismo. La primera de las micro-secuencias está tomada del capítulo 5 “El padre. Siesta de verano. Todo un maestro” y revela el reconocimiento de frustración por parte del padre, primer motor de la acción. Su autocrítica: “Cuarenta y cuatro años. Y en ese tiempo, ¿qué hecho yo de provecho?” (49) despierta la conciencia de insatisfacción y el afán de gloria en el círculo de acción, en el que él actúa como fuerza dominante.

La segunda micro-secuencia del capítulo 2 “Qué pasa cuando no pasa nada” descubre el verdadero mundo de Tomás y una temprana elección: “Me voy para siempre a leer” (27). La literatura aparece como posibilidad de salvación de un mundo que brinda escasas satisfacciones y, a la vez, son los libros los que dan las claves para descifrar los conflictos y enigmas de la vida.

Reconocemos que los Sujetos de las micro-secuencias seleccionadas ejercen una fuerza de influencia esencial en las búsquedas de un vasto número de actantes, cuyas acciones están signadas por el deseo de huida hacia mundos mejores: en el primer caso, la fuga es en el espacio e implica un viaje; y en el segundo caso, el desplazamiento se produce a través de libros, verdaderos ayudantes para el deseo de convertir el relato en mediador entre la literatura y la vida.²

Por otro lado, las dos macro-secuencias que analizamos corresponden a la Segunda y a la Tercera Parte respectivamente. Se trata de dos capítulos tomados en forma íntegra: el 7 “Disolución” y el 6 “Las servidumbres del amor”. El capítulo 7 descubre en tres micro-secuencias la sintaxis de las acciones de dos Sujetos: la del padre y la de Dámaso. El inicio está signado por la noticia de que el joven Bernardo estudiaría en Madrid, lo cual anuncia la disolución del vínculo entre Dámaso y su padre; el nudo está sellado por la búsqueda infructuosa de Dámaso: él registra la casa detrás de cartas que esclarezcan la secreta relación de parentesco entre Bernardo y su padre, lo cual deriva en el enfrentamiento violento con Bernardo; el desenlace comprende el alejamiento temporal de Dámaso, una nueva pugna (esta vez con su padre) y concluye con un distanciamiento y ruptura definitivos.

En este capítulo 7 establecemos las siguientes funciones actanciales: Sujeto: el padre; Objeto: convertirse en un gran hombre; Destinador: la esperanza y el sueño; Destinatario: Bernardo; Ayudante: Natalia y la madre y Oponente: Dámaso. En un segundo eje de acción (dentro de la misma macro-secuencia) hallamos un Sujeto: Dámaso, que es una fuerza orientada hacia el Objeto que hemos denominado: desquitarse del enemigo; el Destinador es el odio y el Destinatario: el padre, puesto que es el actante que logra alcanzar el Objeto en esta secuencia. El Ayudante de Dámaso es su propio yo, que se desdobra en una voz interior que el actante reconoce como “la voz emancipada del odio convertida en criatura espiritual y finalmente transmutada en demonio”. (186) Este alter ego opera junto con los otros Ayudantes: el padre, Natalia y Bernardo, que contribuyen a acrecentar su afán de venganza. El Oponente: la madre, ejerce una fuerza adversa en consecución con el Sujeto y con el Objeto que éste se había propuesto. Ella –que como el padre pocas veces es designada por el nombre que la identifica– intenta disuadir al hijo de su Objeto, por ello y porque Dámaso la sospecha cómplice de las intrigas del padre, decimos que funciona como Oponente.

El Sujeto principal de la otra macro-secuencia (capítulo 6) es Tomás. El

Objeto del deseo consiste en la recuperación de Marta y de su postergada vocación literaria. El Destinador es el amor. En esta macro-secuencia no hay Destinatario ni Ayudante. El Oponente es Marta.

Si sumamos estas dos fuerzas, resultará que la súper-secuencia evidencia que los Destinadores de las situaciones dramáticas-base son el odio y el amor, que se constituyen en las fuerzas motoras agitadoras de las acciones.

Pero aún no hemos dado cuenta de lo que más nos ha llamado la atención en el ejercicio de este modelo actancial, esto es, descubrir que en *Hoy, Júpiter* los actantes son manifestados por *actores*. Según Greimas, los actantes pertenecen a la sintaxis narrativa, mientras que los actores son identificados en los discursos particulares donde se encuentran manifestados. Al analizar los discursos de la Cuarta Parte, específicamente de los dos últimos capítulos de nuestra novela, hallamos que en el 7 titulado “Víctimas y verdugos”, en un primer momento, el personaje de Dámaso tiene la función actancial de Sujeto y la función actuarial de hijo que desempeña el rol de víctima de la tiranía del padre; en segunda instancia, ese mismo personaje tiene la función actancial de Destinatario y la función actuarial de detective, cumpliendo en este caso el rol de verdugo. Así también, en un primer momento el personaje del joven Bernardo tiene la función actancial de Oponente y la función actuarial de hijastro ejerciendo el rol de verdugo; en un segundo momento, el personaje Bernardo tiene la función actancial de Ayudante y la función actuarial de bedel, desenvolviéndose en el rol de víctima. También el padre, en la extensa alocución de Bernardo, pasa de verdugo a víctima.

Sabemos que lo que permite la plasmación del actante (unidad del relato) y del actor (unidad del discurso) en personaje es el rol. Los roles de víctimas y verdugos –intercambiables en esta macro-secuencia– no solo dan sentido a toda la novela, sino que explican otros textos del autor, en los que otras víctimas padecen por obra de otros verdugos, que vistos al trasluz, también son víctimas de sus afanes de gloria y prosperidad. Gregorio Olías, protagonista de *Juegos de la edad tardía*, es víctima de sus aspiraciones y de las de sus antepasados, quienes –del mismo modo– con sus apetencias de grandeza han devenido de víctimas de sus ascendientes a verdugos de sus descendientes, de sus congéneres y de ellos mismos. También, en *El mágico aprendiz*, el coro de infelices (formado por compañeros de oficina de Matías Moro y por un grupo de marginados) juega ambos roles, el de víctima resignada de las miserias de su clase y el de verdugo ejecutor de su salvador. Afirmamos esto porque es el orfeón el que coloca a Matías en el papel de redentor de la indigencia; lo impulsa

a la pasión y lo precipita a la muerte, de la cual lo rescata otro verdugo llamado Castro, quien, finalmente, se convierte en un cristo salvador.

En definitiva, una vez que los actantes beben de la pócima del afán (al que llamaremos “ambición”), toman la polaridad positiva (pues la ambición es anhelo) y la negativa (pues la ambición es también codicia).

Para De Toro lo específico del discurso teatral es que “en el teatro existe una realidad performativa, es decir, el discurso engendra la acción, la acción es discurso: la palabra está íntimamente vinculada al quehacer teatral” (43). La macro-secuencia que hemos referido (capítulo 7 de la Cuarta Parte, el último acto para las historias de Dámaso y Bernardo) es ejemplo acabado de la alianza indisoluble entre la acción y el discurso. El parlamento en que Bernardo se quita la máscara se representa en un espacio decorado expresamente por él y con la utilería necesaria para alcanzar su objetivo: revelar quién es. Resulta llamativo que este artificio (uno más en la vida de un impostor) esté puesto al servicio de la verdad. En reiteradas ocasiones, los personajes de la primera y de la segunda historia hacen referencia a la teatralidad de la vida: Tomás se presenta como un profesor enamorado del teatro, que está realizando una tesis sobre ese género y planea estructurar la investigación en actos y escenas, al tiempo que actúa interpretando a Antón Chéjov sea en su papel de profesor o de seductor. El padre de Dámaso reconoce que él hubiera podido ser un buen actor dramático e intenta ilusoriamente hacer de su hijo un actor o un orador. En diversos momentos los personajes ensayan, se disfrazan y componen escenografías; otras veces se reconocen como espectadores de una función. Sin lugar a dudas son Natalia y Bernardo quienes llegan más lejos en estos juegos de ficción. La madre colecciona fotos de ellos en las que se los ve ataviados “como si la vida fuese todo comedia, o un juego donde a ellos siempre les tocaba ganar” (222).

Pero, indudablemente, es el discurso de los personajes, los diálogos, en definitiva la palabra viva, la que juega un papel fundamental en la *narración* de la historia. Para De Toro un factor esencial que distingue al drama reside en el hecho, ya aceptado por todos, de que en el teatro *hablar es actuar y actuar es hablar*. Lo que Patrice Pavis llama *performance discursiva*, no es sino la convergencia entre *hablar/hacer* en la escena.

El último capítulo de la novela (Cuarta Parte, capítulo 8 “Aquí empiezan las verdaderas aventuras”) es la macro-secuencia final que corre el telón y exhibe el rostro del tema central de la poética landeriana:

VÉLEZ. ACTANTES, ACTORES Y ROLES EN *HOY, JÚPITER* DE LUIS LANDERO

La literatura y la vida; he aquí un asunto que todas las generaciones de escritores y artistas, principalmente desde el Romanticismo, se han planteado de un modo exasperado y sin llegar nunca a concluir nada, porque se trata de un conflicto insoluble. Lograr que la literatura y la vida se confundan, lleguen a ser la misma cosa, puedan se afrontadas con el mismo sentimiento de realidad y de plenitud, que el mundo objetivo y el imaginario formen una sola entidad, que acción y pensamiento se armonicen en un último envite: tal es el sueño imposible que muchos persiguieron y que quizá nadie alcanzó, y cuyo temblor existencial y metafísico llena de tensión, de entusiasmo y de melancolía tantos y tantos libros. (Landeró 2001, 137-38)

En esta última macro-secuencia, el personaje de Tomás –que vive de la palabra– cumple la función actancial de Sujeto y la función actorial de escritor que desempeña el rol de héroe; el personaje de Leoncio Suárez ejerce, en una primera lectura, la función actancial de Oponente y la función actorial de amante. Una segunda lectura nos revela que, en verdad, como amante opera la función actancial de Ayudante del Sujeto, ejerciendo el rol de antihéroe. Es Tomás Montejo quien alcanza el Objeto: ser un hombre de letras, “ensopado en palabras, en aquella papilla verbal que había sido siempre el único sustento de su vida” (398).

Según Ubersfeld (ver De Toro 38), una de las cuatro funciones del discurso del comediante es mostrar una *performancia escénica*. Explica De Toro que cuando Ubersfeld dice “mostrar una *performancia escénica*” quiere subrayar que no es sólo el discurso el que funciona con prioridad, sino que la gestualidad, la proxémica y la kinésica también juegan un papel fundamental. Es realmente el cuerpo del comediante en su totalidad el que sirve como puente entre el discurso y la mimesis, entre el discurso y el público. Las dos últimas macro-secuencias nos ofrecen numerosos ejemplos de *performancia escénica*, puesto que los personajes –hábiles comediantes– representan cuidadosamente sus papeles.³

La vida (lo biográfico) podría justificar la teatralidad de las novelas de Landeró en el hecho de que el autor se haya desempeñado como profesor de Literatura en la Escuela de Arte Dramático de Madrid. Pero hay otras razones más profundas. Para comprenderlas más cabalmente, basta con retrotraerse al epígrafe de la novela: “El argumento del drama consiste en que *el hombre* se esfuerza y lucha por realizar, en el mundo que al nacer encuentra, *el personaje imaginario* que constituye su *verdadero yo*” (el subrayado es nuestro).

Advertimos que la novela dilata el epígrafe, con lo cual, apartados de toda concepción substancialista nos acercamos a seres como Dámaso o Tomás, que buscan denodadamente la unidad entre lo que presentan ser y lo que representan. No hay un ser uno y ser lo mismo: estos “verdaderos yoes” no son sino “personajes imaginarios” propulsados por el amor o el odio. Los Sujetos se esfuerzan y luchan por un objeto final, el cual se nos revela en esa interacción imperfecta que se juega entre la literatura y la vida.

Por último, hemos examinado que *Hoy, Júpiter* está organizado con una sintaxis teatral, a la que Landero convierte en parte esencial de su poética y hemos visto que es posible abstraer esos juegos de fuerzas y corroborar que el grupo de personajes es mayor que el de los actantes, los cuales, insistimos, son impulsos dirigidos en una misma dirección: lograr que se confundan la literatura y la vida.

Notas

* El presente artículo amplía y comprende el texto completo de la ponencia expuesta en el Tercer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Literatura española, latinoamericana y argentina). Facultad de Humanidades. Departamento de Letras. Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS). Mar del Plata, 7, 8 y 9 de abril de 2008.

1. Con esta designación: “ontología inacabada”, seguimos a Remedios Ávila (145).
2. Este tema ha sido emprendido originalmente en *Entre líneas: el cuento o la vida*.
3. Así Dámaso: “dio un salto con una agilidad que a él mismo le pareció irreal y retrocedió unos pasos para ganar terreno y dominar el panorama, con el brazo extendido cuanto daba de sí y la pistola apuntando a la puerta” (Landero 2007, 382-83). De Bernardo se nos dice: “En su voz no había acentos de orgullo o de reproche. No había nada. Era sólo una voz cansada, demasiado cansada para la ironía o el desprecio, pero cuyo son y cuyo contenido admiraron a Tomás, que nunca hubiera sospechado en aquel hombre adusto y silencioso tantas palabras seguidas y bien enjareta-
tadas, ni tal seguridad en la prosodia y en los gestos. De pronto, se había

VÉLEZ. ACTANTES, ACTORES Y ROLES EN *HOY, JÚPITER* DE LUIS LANDERO

convertido en otra persona, en el Bernardo con dotes intelectuales y alma de artista del que Dámaso le había hablado” (Landeró 2007, 385). Ejemplo de performance escénica es la escena previa a la salida al escenario: antes de abrir la puerta de su casa y enfrentarse a la soledad, Tomás: “examinaba su cara en el espejo del ascensor y veía pintado en ella la confirmación física de un presagio infalible” (Landeró 2007, 399). El actor busca en el espejo al sujeto.

Obras citadas

- Ávila, Remedios. *El desafío del nihilismo: la reflexión metafísica como piedad del pensar*. Colección Estructuras y procesos. Serie Filosofía. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- Greimas, Algirdas J. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1987.
- Landeró, Luis. *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: RBA, 1993.
- . *Entre líneas: el cuento o la vida*. Colección Andanzas. Barcelona: Tusquets, 2001.
- . *Hoy, Júpiter*. Colección Andanzas. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Pavis, Patrice. *Voix et images de la scène*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Serie Signo e imagen. Madrid: Cátedra, 1998.

VÉLEZ. ACTANTES, ACTORES Y ROLES EN *HOY, JÚPITER* DE LUIS LANDERO

Apéndice

I. FUNCIONES ACTANCIALES:

MICRO-SECUENCIAS

	DESTINADOR	SUJETO	OBJETO	DESTINATARIO	AYUDANTE	OPONENTE
Primera Parte Cap. 5 pp.48/51	frustración	el padre	huir hacia otra vida	la familia Méndez	(vacante)	la madre
Primera Parte Cap. 2 pp.26/27	seguridad felicidad	Tomás Montejo	ser un hombre de letras	Tomás Montejo	los libros	la familia

II. FUNCIONES ACTANCIALES:

MACRO-SECUENCIAS Y SÚPER-SECUENCIAS

	DESTINADOR	SUJETO	OBJETO	DESTINATARIO	AYUDANTE	OPONENTE
S 1 Segunda Parte Cap. 7 pp.174/86	la esperanza el sueño	el padre	convertirse en un gran	Bernardo	Natalia la madre	Dámaso
	el odio	Dámaso	desquitarse del enemigo	el padre	la voz interior (el demonio la guarda) padre/Natalia Bernardo	la madre
S 2 Tercera Parte Cap. 6 pp.282/96	el amor	Tomás	recuperar a Marta y su vocación literaria			Marta
	la pasión	Teresa	ser una buena amante	Teresa	Tomás	

VÉLEZ. ACTANTES, ACTORES Y ROLES EN *HOY, JÚPITER* DE LUIS LANDERO

II. FUNCIONES ACTANCIALES:

MACRO-SECUENCIAS Y SÚPER-SECUENCIAS (CONT.)

	DESTINADOR	SUJETO	OBJETO	DESTINATARIO AYUDANTE	OPONENTE
SS	el odio	Dámaso	desquitarse del enemigo	el padre la voz interior (el demonio la guarda) padre/Natalia Bernardo	la madre
	el amor	Tomás	recuperar a Marta y su vocación literaria		Marta

III. FUNCIONES ACTANCIALES, ACTORIALES Y ROLES:

DERIVACIONES

	PERSONAJE	ACTANTE	ACTOR	ROL
S1 4. ^a Parte Cap. 7	Dámaso	Sujeto	Hijo	Víctima
	Bernardo	Destinatario	detective	verdugo
		Oponente	hijastro	verdugo
		Ayudante	bedel	victima
S2 4. ^a Parte Cap. 8	Tomás	Sujeto	escritor	héroe
	Leoncio Suárez	Oponente	amante	antihéroe
		Ayudante		

RESEÑAS REVIEWS

Adriaensen, Brigitte, y
Marco Kunz, dirs.

Pesquisas sobre la obra tardía de Juan Goytisolo. Ámsterdam: Rodopi, 2009.
320 pp. (ISBN: 90-420-2547-6)

La editorial Rodopi, en su serie Foro hispánico, nos tiene acostumbrados a estudios de gran calidad y rigurosidad sobre la literatura hispánica contemporánea. En un mundo cultural y editorial donde prevalecen valores perecederos y comerciales, las distintas publicaciones de esta prestigiosa editorial resaltan los alcances de la literatura y el pensamiento hispánico actual que escapan a las rúbricas simplonas en las páginas culturales de los diarios y a los objetos de venta de masas en las librerías. La recopilación de trabajos bajo el —aparentemente— modesto pero sumamente acertado título de *Pesquisas sobre la obra tardía de Juan Goytisolo*, bajo la dirección de Brigitte Adriaensen y

Marco Kunz, sigue en la línea de calidad y pertinencia que caracteriza las publicaciones de la mencionada serie de la que el presente volumen constituye la trigésimotercera aportación.

El tomo está compuesto por trece ensayos divididos en tres secciones. A estos antecede una introducción a cargo de Brigitte Adriaensen. La primera sección incluye tres estudios panorámicos sobre la obra del autor con el fin de situar la obra denominada tardía (la publicada a partir de 1993) en el conjunto de su producción narrativa mostrando cómo constituye una obra coherente en continua evolución y transformación. De tal forma, Stuart Davis llega a afirmar que las obras ‘tardías’ no pueden llegar a entenderse “sin relacionarlas con las anteriores” (38), pues en ellas el autor repasa temas comunes a sus primeras novelas “re-escritos de una manera innovadora” (38). La segunda sección se centra en las novelas “tardías” *La saga de los Marx*, *Las se-*

RESEÑAS

manas del jardín, *El sitio de los sitios*, *La carajicomedia* y *Telón de boca* desde distintas perspectivas analíticas que arrojan mucha luz sobre los alcances de esta obra, sobre su carga intertextual, ideológica y la ambigua dosis autobiográfica que pueden vislumbrarse en ellos. El libro se cierra con una sección de cinco trabajos dedicados a la obra ensayística del autor.

En su introducción señala Adrianzen que pocos estudios se han dedicado a los poemas del autor (una novedad reciente) ni a los ensayos (que han proliferado desde su inicio como escritor junto a su faceta más conocida y analizada, la de narrador). En este volumen se tratan los poemas incluidos en una de sus novelas recientes (en la contribución de David Conte) así como una nutrida aportación sobre sus ensayos (la tercera sección del volumen). Es un hecho indiscutible que la fama literaria de Juan Goytisolo le viene de su rupturista y experimental trilogía de los años setenta (tradicionalmente conocida como la trilogía Mendiola y reeditada en 2004 con el título *Tríptico del mal*), mientras que la obra a partir de la década de los noventa no ha recibido por lo general respuesta: no solo no ha recibido una respuesta positiva sino que en muchas ocasiones ha sido directamente silenciada. Es en este sentido en el que el presente volumen adquiere su especial importancia para romper con el mutismo sobre una literatura siempre a

contracorriente que exige a su vez mucho del lector, a diferencia del canon actual de literatura fácil y transparente.

En la producción literaria de Juan Goytisolo nos encontramos, en efecto, con un discurso alternativo al hueco y triunfalista discurso social y político de la España de la democracia que durante décadas ha preferido mirar única y exclusivamente hacia adelante sin guardar un espacio para la reflexión sobre un pasado sombrío en el que se construyera una sociedad y una mentalidad desfasada y burda. Reincorporar este discurso alternativo y periférico, hacerlo inteligible y legible, señalar su importancia y relevancia, es el cometido propuesto y logrado por el conjunto de las aportaciones de este volumen. En efecto, sus distintas contribuciones constituyen un esfuerzo colectivo por reiniciar un diálogo con la obra tardía de Juan Goytisolo y relacionarla con el proyecto del conjunto de su obra, mostrando cómo esta obra tardía no es menos rupturista ni menos experimental que las novelas con las que definitivamente rompió en su momento con el realismo social. De la misma forma que en su momento fue a contracorriente de las tendencias realistas, su obra a partir de los 90 va a contracorriente de muchas de las versiones *light* del postmodernismo neoliberal contemporáneo. El volumen nos muestra cómo esta obra madura guarda concomitancias con su obra anterior,

RESEÑAS

con la que de hecho mantiene un continuo diálogo, al mismo tiempo que ilustra cómo sus nuevas aportaciones forman parte del discurso cultural contemporáneo en el que el elemento crucial identificador está constituido por un cuestionamiento y una ruptura de las fronteras tradicionales: entre textos de distintos ámbitos culturales e históricos fruto de una intertextualidad plural y recurrente, entre vida y literatura, entre ficción y hechos históricos, entre distintos géneros (ensayo, crónica, lírica o narración), por mencionar algunas de estas rupturas. El trabajo de David Conte sobre la interrelación sutil entre los poemas y la narración en *El sitio de los sitios* es especialmente ilustrativo a este respecto.

La importancia de la espacialidad en la obra goytisoliana es, por su parte, resaltada en los ensayos de Jorge Carrión y Luis Vicente de Aguinaga. Carrión muestra cómo el autor ha tratado en su obra espacios alternativos al centro tradicional en la literatura española (desde la Castilla como representación del “alma de España” promulgada por la generación del 98 a los ámbitos del centro europeo de Francia, Alemania o Inglaterra promulgada por el espíritu europeísta de otros muchos intelectuales), los cuales serán sustituidos en su obra por ámbitos periféricos, entre ellos Almería como metonimia de la costa mediterránea que después se expande a África, así como a diversos es-

pacios de la derruida antigua Yugoslavia: “El contra-espacio literario de Goytisol es completamente original en la literatura en lengua española. Se contrapone a las fronteras y a los intereses geopolíticos de los últimos cinco siglos de textualidad hispánica” (51). Aguinaga muestra, por su parte, cómo la diáspora y el cosmopolitismo de la obra del autor ha servido para una reconciliación con el espacio barcelonés visto desde la distancia y el recuerdo.

La ideología del texto es otro rasgo recurrente en los análisis que conforman el volumen. Stuart Davis señala con acierto y claridad cómo la obra goytisoliana constituye un discurso a contracorriente con respecto al discurso hegemónico, hecho que da unidad a su obra de conjunto: “las obras goytisolianas manifiestan las reacciones del autor contra los valores sociales y literarios, las novelas se presentan como desafiantes a los valores de la sexualidad ortodoxa, al concepto del mundo islámico en el occidente, y a las formas de escribir la novela clásica” (25). Marco Kunz muestra, por su parte, cómo el autor trabaja en sus relatos *La saga de los Marx* y *Las semanas del jardín* contra los discursos totalitarios, sean éstos de corte marxista/comunista o fascista. Kunz matiza, sin embargo, cómo este distanciamiento no implica un paralelismo entre ambos totalitarismos, pues mientras el fascismo es caracterizado como perverso, aberrante y degenera-

RESEÑAS

do, la crítica al marxismo sigue la línea de Edward Said señalando el etnocentrismo y la “ética de la indiferencia tan frecuentes en los escritos de Marx cuando habla de la tragedia de las colonias” (97). Ribeiro de Menezes estudia por su parte el contenido ideológico de los artículos de guerra publicados por el autor en los conflictos de Bosnia, Argelia, Palestina y Chechenia.

Relacionado con la ideología textual están las técnicas narrativas utilizadas para transmitir las. Entre ellas se destaca en los estudios del volumen el dialogismo y la intertextualidad polifónica que se oponen al monolítico discurso del poder (sea este bajo el franquismo o bajo el posterior neoliberalismo), tratados por Kunz. El fenómeno de la intertextualidad es también objeto de un minucioso análisis a cargo de Yvette Bürki en su tratamiento de la relación de *La Carajicomedia* goytisoliniana con el género quinientista al que ape-la directamente. Andersen estudia por su parte la relación que guarda el autor con Cervantes y Borges, mientras que Pope y Vandebosh, en sendos estudios, analizan la relación que guarda el autor en sus ensayos sobre Azaña. Íntimamente relacionado con aspectos ideológicos está también la cuestión de la perspectiva marginal tomada en las narraciones goytisolinianas como manifestación de “su preocupación por todos los territorios marginales y oprimidos del ser humano, esa búsqueda de

la verdad en las ruinas y despojos de la historia”, como afirma certeramente David Conte (130). Este posicionamiento marginal es igualmente observado en la obra ensayística del autor: Pascual Gay estudia cómo en el conjunto de sus ensayos Goytisolo se vale del simulacro del ‘intelectual como delincuente’, con el fin de adquirir una posición privilegiada para la resistencia ideológica.

Relacionado con el dialogismo y la intertextualidad está a su vez la preocupación ética por la identidad humana, uno de los ejes recurrentes en el pensamiento literario de Juan Goytisolo. En una contribución sobre *Las semanas del jardín*, Stanley Beck estudia la función de lo autobiográfico “como un aspecto esencial del procedimiento literario del autor” (141) y muestra cómo hay en el relato huellas del pensamiento postestructuralista (Barthes, Derrida, Foucault) pero también de toda una tradición literaria renovadora de la modernidad (Cervantes, Borges, Potocki), así como de tradiciones tanto premodernas, como es el caso del arte oral de los juglares o la burla paródica de *Guzmán de Alfarache* o *La Celestina*, como anti-modernas y anti-occidentales, como es el caso de la tradición sufí. De esta forma la identidad autorial (y la identidad del lector que colabora con el texto) deja de ser autobiográfica para convertirse en lo que Beck denomina autográfica, esto es, un

RESEÑAS

autor “que se identifica (en su doble sentido de reconocerse y darse una identidad) con un texto que logra cortar el cordón umbilical de una identidad anterior y constituir a una nueva” (156). En consecuencia, se hace una clara distinción entre la identidad biológica y la identidad cultural o literaria, estando esta última capacitada para romper con las múltiples fronteras establecidas por diversos discursos hegemónicos (sean nacionalistas, neoliberales o de otra índole). El propio Goytisolo reafirma esta identidad literaria como la única válida en pasajes de *El bosque de las letras*, como en el que sigue: “Esta comunión con los vivos por medio de la palabra escrita desconoce fronteras y épocas. Me une a los autores cuyas obras he mencionado y a otros de culturas y áreas diversas [...]. Su fulgor me acompaña doquiera que vaya en ese universo de espectros fugaces de nuestra vocinglera y mediocre literatura contemporánea”.

Relacionado con la identidad está a su vez la cuestión de la memoria pero también su opuesto, el olvido, como muestra, en su aportación sobre *Telón de boca*, Yannick Llored con sutil brillantez. En su profundo análisis muestra cómo el olvido constituye una forma de entroncar con “el reconocimiento de sí mismo en el espacio liberador del lenguaje poético” (191), arrojando “luz sobre el reverso de los hechos” y habilitando “en el lenguaje un

espacio autónomo de distanciamiento” que convierte “cualquier lugar evocado en un ámbito múltiple marcado por una profundidad temporal” (195). De esta forma Llored relaciona la naturaleza del olvido en esta obra de Goytisolo con la interpretación que Benjamin le dio a la función del recuerdo en la obra maestra de Proust y finaliza su contribución con unas palabras que aúnan belleza y rigurosidad de pensamiento y que merecen ser citadas literalmente: “La cita-epílogo sacada de *le temps retrouvé*, con la cual concluye *Telón de boca*, subsume una última figura del vértigo del tiempo donde hasta la experiencia radical del dolor de la pérdida desaparece a lo largo de un camino que desemboca en reconocer la impresión espectral del fulgor de la vida, cuya efímera belleza siembra guijarros tras su paso antes de ser definitivamente abolida” (210). Resulta evidente que esta forma de olvido como proceso gradual y elaborado es muy distinto a la propuesta del discurso del poder del inicio de la democracia de erradicar el pasado sin pasar por un doloroso proceso de elaboración y asimilación.

El conjunto de los capítulos compilados en este estudio ofrece, por consiguiente, una magnífica introducción a las obras tardías de Goytisolo, menos conocidas que las que le lanzaran a pertenecer al canon de la literatura española contemporánea en la década de los setenta. El autor ha se-

RESEÑAS

guido su evolución y la mayoría de los críticos no han sabido seguirle. De ahí la importancia de este volumen. Goytisolo ya expresó con claridad en *El bosque de las letras* (citado por Pascual Gay, 231) que “el escribir para ser releído impone al autor una ética particular de orgullo y sacrificio”, consistiendo este orgullo en el empeño de devolver a la cultura a la que pertenece “un idioma distinto del que recibió de ella en el momento de emprender su creación”. Para entender, valorar e interpretar la ambición de semejante proyecto se hace necesario asimismo un conjunto de lecturas inteligentes y competentes (“semióticas” en el sentido que le dio Riffaterre a esta forma de leer más profunda y creativa) que nos permitan entrever la complejidad de las voces, de los intertextos, de los diálogos latentes así como de la compleja creación de una nueva identidad en continuo proceso de transformación según se vislumbra en el discurso literario del autor.

La aportación común de este volumen es por tanto sumamente valiosa. Por un lado, por romper con el silencio crítico que tan injustamente ha tratado la obra madura del autor; por otro, porque permite abrir entradas a esta compleja, rica y profunda obra que sigue en una línea de renovación y búsqueda al mismo tiempo que permanece alerta a las tendencias ideológicas hegemónicas del presente, menos transparentes pero tan peligrosas para la li-

bertad individual como los discursos totalitarios de distinta índole que autores como Goytisolo nos ayudan a detectar. Si la creación literaria de Goytisolo implica, como él mismo afirma, sacrificio, en cierta medida también exige sacrificio y esfuerzo por parte del lector adentrarse en su compleja semiótica. Las aperturas ofrecidas en este volumen crítico constituyen sin duda una buena ayuda para poder llegar también a disfrutar la producción literaria madura de uno de los intelectuales más innovadores, renovadores y lúcidos del pensamiento literario contemporáneo en lengua española.

Ken Benson
Universidad de Gotemburgo

Aguilera Sastre, Juan, e Isabel Lizarraga Viscarra

Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de “La dama boba”. Logroño: Universidad de la Rioja, 2008. 218 pp. (ISBN: 84-953-0151-2)

Federico García Lorca y el teatro clásico es la segunda edición, revisada y actualizada, de la versión escénica que realizara el poeta granadino a partir de la comedia de Lope de Vega. Consta de un documentado estudio preliminar, un aparato de notas, numeración de versos y varias fotografías de los muchos

RESEÑAS

montajes que hubo de *La dama boba* tanto en España como en América.

Existen varias motivaciones para una publicación de esta naturaleza. Por un lado, el hallazgo del texto mecanografiado de *La dama boba*, que viene a ser la única versión íntegra y fidedigna de las numerosas adaptaciones que hizo García Lorca de los clásicos españoles. En un marco más amplio, los editores se han propuesto estudiar la intensa relación de Lorca con el teatro español del Siglo de Oro: “sus concepciones teóricas, sus adaptaciones textuales y sus realizaciones escénicas” (18). En este sentido, el aparato de notas permitirá al lector advertir las variantes que hizo Lorca respecto a la obra original de Lope de Vega.

El estudio preliminar, titulado “Federico García Lorca y el teatro clásico”, se inicia con una revisión cronológica de las diferentes representaciones dramáticas de obras clásicas españolas, realizadas a lo largo de varios siglos de teatro. En primer lugar se ubican los dramaturgos románticos, quienes insistieron en refundiciones poco felices del texto original. Más tarde fue el turno el teatro decimonónico, también juzgado negativamente por los editores y en particular por García Lorca, quien lo situó como el modelo estético del cual era urgente alejarse. Un modelo dirigido a la elite cultural del momento, basado en el lucimiento personal de los actores, la fastuosidad de los decorados

y, en definitiva, la torpe deformación del texto.

El siglo XX plantea una nueva valoración del teatro clásico español, a partir de un concepto teórico clave en la escena europea de los años veinte y treinta: la *estilización* de la representación, que permitió canalizar las nuevas técnicas experimentales y alejarse del realismo imperante hasta entonces. Así, el teatro clásico español jugaba un papel preponderante en la renovación de las artes escénicas: autores como Lope de Vega o Calderón de la Barca pasarían a ser considerados modelos vigentes “tanto por la modernidad de su dramaturgia como por su virtualidad escénica, que las modernas técnicas de la escenografía y de la luz eran capaces de expresar en toda su amplitud” (25). En este ámbito, la celebración del tricentenario de Lope de Vega en 1935 marcó un momento importante en el proceso de renovación del arte dramático europeo y español.

Sastre y Lizarraga también se dedican a estudiar la experiencia de García Lorca con el grupo La Barraca, que fue sin duda fundamental para su formación como hombre de teatro. No solo cumplió la labor de adaptador, sino que participó del hecho teatral en su integridad: como director, escenógrafo, compositor y coreógrafo. El contexto social de la República fue propicio para este conjunto de estudiantes comprometidos con la realidad cultural de

RESEÑAS

su país, y les permitió ser parte, en palabras del poeta, de esta “idea de gran política nacional: educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo” (30). Esta experiencia marcaría sin duda el estilo de Lorca como adaptador.

García Lorca era contrario a la idea de refundir los textos clásicos a la hora de la representación, pues ello significaba necesariamente una desfiguración del sentido y grandeza de la obra: “No he refundido, sino que he cortado, lo que es muy distinto. Las obras maestras no pueden refundirse” (50). El criterio de Lorca consistía en la simplificación y estilización del texto, respetando siempre el espíritu de la pieza y el planteamiento dramático del autor. Así, no era admisible la modificación del texto, sino más bien la expurgación de ciertos versos que resultasen oscuros para el espectador actual, como las referencias a costumbres propias del siglo XVI, además de aquellos episodios que dilataran excesivamente la acción: “puntos negros o muertos en los que la atención del espectador vacila” (38).

Los editores resumen el criterio de Lorca como adaptador en tres pilares fundamentales: “el respeto al espíritu del autor, el juego escénico y el tono de la interpretación”. En suma, uno de los recursos fundamentales de Lorca como director era el aspecto plástico de la obra: escenografía, ritmo, tono, música.

La representación de *La dama boba*

de Lope de Vega planteó un verdadero desafío para García Lorca como adaptador y director. Esta vez no trabajó con el grupo La Barraca ni para el público ingenuo de los pueblos de España. Lorca se enfrentaba ahora a un público selecto, que pagaba la taquilla, dueño del éxito o fracaso del espectáculo. Trabajó con el grupo de la actriz Eva Franco, una compañía de teatro profesional en Buenos Aires, y por lo tanto con esta representación se jugaba buena parte de su prestigio como escritor y hombre de teatro fuera de España. Hay que decir también que *La dama boba*, lejos de reposar en el olvido, ha sido una de las piezas más representadas del repertorio clásico español. Se trataba, de esta manera, de una obra familiar para el público culto.

La crítica bonaerense evaluó muy positivamente la representación de la obra. Uno de los aspectos que más valoraron los críticos, además de la escenografía, fue el ritmo del montaje. Este era uno de los recursos que mejor manejaba Lorca: hacer que los actores dieran la entonación y el ritmo poético que el texto exigía. La obra tuvo un gran éxito de público, lo que le confirmó al poeta que estaba en la senda correcta respecto a la renovación del teatro español e iberoamericano, como se encargaría de afirmar él mismo en una entrevista: “En Buenos Aires la renovación ya se ha iniciado” (56).

En el apartado número cuatro del

RESEÑAS

estudio preliminar, “El año de Lope (1935)”, los editores contextualizan la relación de García Lorca con el teatro de Lope de Vega, tomando en cuenta el centenario del Fénix y el ambiente propicio a la celebración y difusión de su obra. Los editores reproducen buena parte del discurso que Lorca hiciera en el estreno de *Peribáñez*, donde expone al público sus protestas ante el olvido en que han caído las piezas teatrales del Siglo de Oro y la falta de identificación entre los ciudadanos y los autores clásicos: “el palpitante tesoro de un verdadero teatro nacional, único en todo el mundo, permanece en la sombra esperando siempre el día de su difusión...Con motivo del centenario de Lope de Vega se comienzan a representar obras que son como verdaderos estrenos y que debían saber de memoria los niños de las escuelas públicas si nuestros mayores hubieran tenido y hubieran sabido darnos educación verdadera” (62-63).

Finalmente, el estudio preliminar se refiere a las peripecias de las dos versiones existentes de *La dama boba*: el texto autógrafo, recuperado y publicado recién en 1918; y el que publicara el mismo Lope en 1617. Los editores sostienen que García Lorca adaptó esta última versión, que si bien es imperfecta, era la que seguramente tuvo más a mano el poeta cuando quiso montar la obra en Buenos Aires. En todo caso, tanto para Lope como para García Lor-

ca, lo que prevalece es “la representación sobre el estricto cuidado de la letra impresa”.

Las notas a pie de página serán de gran utilidad para el estudioso de la obra dramática de García Lorca: permitirán confrontar el texto autógrafo de Lope de Vega y la versión publicada en 1617, con la adaptación que hizo el poeta granadino para la representación de *La dama boba* en Buenos Aires.

Joaquín Zuleta
Universidad de Navarra

Andres-Suárez, Irene,
y Ana Casas, eds.

Juan José Millás. Madrid: Arco Libros /
Universidad de Neuchâtel, 2009. 317
pp. (ISBN: 978-84-7635-759-0)

Juan José Millás es uno de los escritores más sobresalientes de la literatura española contemporánea. Además de su columna en un conocido diario, es autor de novelas como *Dos mujeres en Praga* o *Laura y Julio*. De un tiempo a esta parte, la obra de Millás es objeto de una creciente atención y ello no ha de extrañar, puesto que tanto su obra en prensa como la narrativa siempre nos acerca los aspectos más habituales, pero también los más feroces, de la realidad cotidiana. Con su obra, Millás busca “desautomatizar” la mirada de sus

RESEÑAS

lectores y ayudarles a combatir el “terrorismo de lo cotidiano” que nos circunda a cada paso.

En este volumen dedicado a la obra del escritor y columnista Juan José Millás se reproducen buena parte de los trabajos que en diciembre del año 2000 integraron el número 5 de la revista *Cuadernos de Narrativa*. Desde entonces han transcurrido algunos años y por este motivo, las editoras han considerado oportuna la inclusión de tres artículos nuevos (a cargo de David Roas, Domingo Ródenas de Moya e Irene Andres-Suárez) que cubren la nueva producción del autor, al tiempo que se actualiza para el lector la bibliografía que en su momento elaboraron algunos de los autores participantes en el “Grand Séminaire de Neuchâtel”. Coloquio Internacional Juan José Millás en el año 2000.

Los estudios recogidos en este libro abordan desde múltiples perspectivas la escritura de Juan José Millás. La teoría poética, los motivos literarios que vertebran su obra, sus relaciones con lo fantástico o la naturaleza transgenérica de muchos de sus textos son, entre otros, objeto de estudio por parte de los autores que participaron en el citado encuentro.

El texto con que se abre este libro lleva la firma del propio escritor al que se dedican los trabajos que lo componen. Se trata de una obertura excepcional a través de la que el autor ofre-

ce muchas de las claves de su poética codificadas en sus propias experiencias vitales. Muy apropiadamente Millás titula su escrito “Realidad e irrealdad”, ya que en él narra intuiciones, obsesiones y también supersticiones que más tarde darían forma y título a algunas de sus novelas: *El desorden de tu nombre*, *El orden alfabético* o *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Pero sobre todo, el escritor cuenta en estas primeras veinte páginas cómo comenzó a escribir con el firme propósito de articular lo real con lo irreal. Dice que fue entonces cuando descubrió que no hay mayor monstruosidad que la de la normalidad y de ahí parte su forma de entender la escritura: una lucha constante contra la tendencia a la simetría, al espejismo.

Habitualmente se cree que un escritor parte de una situación real desde la que construye un mundo imaginario, sin embargo, en el caso de Millás sucede justamente al contrario, tal y como él confiesa. Desde que cayó en la cuenta de que las calles servían para viajar por el interior de uno mismo y por su propia historia, Millás vive atrapado en una pesadilla en la que, dice, intenta abrir una grieta que le conduzca a lo real y llama Literatura a esa grieta. A través de ella, el escritor trata de escapar, junto con todos los seres monstruosos e irreales que pueblan sus cuentos y novelas, de un mundo de tinieblas para hallar una salida a la realidad, porque, según Millás, esto que

RESEÑAS

nos sucede a diario, no puede ser real.

Del mismo modo que este escritor traza el camino inverso y va desde la ficción a la realidad o de irreal a lo real, el lector que se acerque a las páginas de este libro se encontrará con la posibilidad de transitar por las obras aquí estudiadas sin la necesidad de tener un vasto conocimiento de las mismas. Ello se debe a dos motivos.

El primero es la excelente ordenación que han realizado las editoras del libro. En primer lugar figuran los trabajos dedicados a los aspectos generales y los motivos literarios que con más frecuencia aparecen en la obra de Juan José Millás. En este primer grupo se encuadran los trabajos de José Carlos Mainer. En su artículo “El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás”, Mainer destaca, entre otras ideas esenciales, la de que la dimensión metafísica y la histórica son dos caras de una misma moneda en la obra de Millás, así como la convicción de este autor de que la literatura ha de explorar todo aquello que preferimos desconocer. José Antonio Masoliver Ródenas, por su parte, pone de manifiesto un aspecto presente en toda la obra de Millás: el del lenguaje como parte del proceso de transformación de la realidad.

Esther Cuadrat Hernández se ocupa de la teoría poética de Millás, de su atracción por los aspectos teóricos del oficio literario. Esta autora considera

que tanto las novelas como los cuentos son paradigmas del modo metaficcional, una exposición de los problemas de la escritura y del acto de novelar. Yvette Sánchez estudia en la narrativa de Millás la presencia del complejo temático de la dualidad, del orden y el desorden, de la simetría y de su carencia, porque para esta autora los textos de Millás constituyen una tupida red de desdoblamientos.

Irene Zoe Alameda señala cómo a pesar de la originalidad y el eclecticismo que se apodera de la obra de Millás, existe un fuerte componente de tradición en su obra. Por este motivo, Alameda analiza las reminiscencias que se encuentran sobre la novela picaresca en dos novelas: *Letra muerta* y *Visión del abogado*. Este bloque se cierra con el artículo de Verónica Azcue en torno a la configuración del discurso literario en Juan José Millás como resultado de un proceso físico. La importancia nuclear que cobran, pues, las funciones y órganos del cuerpo y cómo los síntomas y enfermedades articulan la narración en distintos niveles.

Los aspectos que atañen al siempre problemático estudio genérico en la obra millasiana se encuentran agrupados en un segundo bloque. Aquí figura un estudio dedicado a la casi desconocida faceta del Millás poeta elaborado por Carlota Casas Baró. La inclusión en sus novelas de diferentes formas narrativas, como cartas, diarios e

RESEÑAS

informes, se configura como uno de los recursos más definitorios de la obra de Juan José Millás y es estudiada por Pilar Cabañas. Los trabajos de Fernando Valls, Enrique Turpín y Ana Casas coinciden en explorar los trasvases genéricos entre textos de muy diferente naturaleza que se operan en los textos del escritor, mientras que David Roas dedica su atención a la omnipresencia de lo fantástico en la obra del autor.

Finalmente, en un tercer apartado se ubican los trabajos de Marco Kunz y Natalia Álvarez, quienes tratan sobre los espacios literarios y sus usos metafóricos. El volumen se cierra con un estudio de David Ródenas de Moya sobre las columnas del escritor, quizás la faceta más conocida de su escritura, pero también una de las más interesantes. En suma, las páginas de este libro ofrecen una multiplicidad de trabajos, dispares pero complementarios, que iluminan muchas de las facetas de las que se compone la obra de este particular escritor.

El segundo de los dos motivos citados es la claridad y precisión con que los distintos autores han logrado dotar a sus estudios. De esta forma, se logra un volumen tan rico en miradas y lecturas sobre la obra de un mismo escritor como elocuente a la hora de señalar los nuevos caminos por los que puede discurrir el estudio de una obra tan singular como es la de Juan José Millás.

La idoneidad de la aparición de este volumen resulta innegable, pues-

to que el interés en la obra del autor al que está dedicado no ha hecho más que crecer en los últimos años por parte de críticos y lectores. Tanto los unos como los otros encontrarán en estas páginas una miscelánea de artículos, que agrupados en la forma de este libro, vienen a ocupar un lugar fundamental en el ámbito de la reflexión literaria sobre la obra de Juan José Millás.

Alicia Nila Martínez Díaz
Universidad Complutense de Madrid

Andres-Suárez, Irene,
y Ana Casas, eds.

Antonio Muñoz Molina. Madrid: Arco Libros / Universidad de Neuchâtel, 2009. 268 pp. (ISBN: 978-84-7635-758-3)

El presente volumen es una reedición de las contribuciones presentadas al Coloquio internacional dedicado a Antonio Muñoz Molina celebrado en la Universidad de Neuchâtel los días 5 y 6 de junio de 1997 y publicado inicialmente en el número 2 de la revista *Cuadernos de Narrativa* (diciembre 1997), bajo el título *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina* y editado por Irene Andres-Suárez e Inés d'Ors. De cara a la nueva publicación, se han actualizado algunas de las aportaciones y se han incorporado dos artículos –los de José Manuel Begines Hormigo y Jean-Pie-

RESEÑAS

rre Castellani–, también publicados anteriormente. Las editoras presentan así doce artículos –más una enjundiosa bibliografía final–, organizados en tres bloques: aspectos generales de la obra de Muñoz Molina, articulismo y estudios de novelas concretas.

Abre el volumen el trabajo de Irene Andres-Suárez, “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, una atinada aproximación a la poética del autor a través de las reflexiones expuestas en conferencias, artículos y obras de ficción. La concepción de la literatura como vía de conocimiento, la interrogación sobre la relación entre realidad y ficción o consideraciones de carácter técnico en torno a la escritura son algunos de los puntos examinados. Avanza, además, una división de la obra del autor en tres etapas, que fija el comienzo de la segunda en *El jinete polaco* y el de la tercera en *Plenilunio*. La identificación de este último periodo es algo arriesgada a nuestro juicio, pues la novela que la inicia aparece en el mismo año de escritura del artículo (1997). Aunque indudablemente *El jinete polaco* marca un antes y un después en la trayectoria del autor y la tendencia reflejada en la clasificación propuesta –del deslumbramiento por los artificios de la ficción hacia la transparencia expresiva y la vocación de realidad– resulta acertada.

En “Primera impresión (de *El jinete polaco* a *Ventanas de Manhattan*)”,

Santos Sanz Villanueva recoge diez de sus reseñas publicadas en prensa entre 1991 y 2004. En las palabras preliminares, alaba la frescura de la crítica militante frente al riesgo de hermetismo de la académica; los textos que siguen son una espléndida demostración del valor de esas observaciones surgidas al calor de la novedad editorial cuando se ejerce con agudeza interpretativa y rigor analítico. El catedrático ha decidido ampliar el texto inicial con las críticas publicadas a partir de 1997, de modo que las obras reseñadas son *El jinete polaco*, *Los misterios de Madrid*, *La realidad de la ficción*, *¿Por qué no es útil la literatura?*, *Nada del otro mundo*, *El dueño del secreto*, *Ardor guerrero*, *Plenilunio*, *Carlota Fainberg*, *Sefarad*, *En ausencia de Blanca* y *Ventanas de Manhattan*. El crítico admira en el escritor su dominio del arte de contar historias, sus hallazgos estilísticos, y su capacidad de observación. *Carlota Fainberg* y *Sefarad* son las obras más elogiadas. En cualquier caso, estas reseñas son un magnífico pórtico de entrada y una gozosa invitación a la obra del jiennense.

La exploración de la historia como vía de reflexión axiológica en la dialéctica modernidad/posmodernidad es el tema escogido por Gonzalo Navajas en “La historia como paradigma introspectivo. El modelo ético de Antonio Muñoz Molina”. La elección de este autor viene dada por que “su obra ilustra de manera extensa la bifurcación ac-

RESEÑAS

tual, que alterna entre la interpretación de la ética como un espejismo o frenesí metafísico (Lyotard, Lipovetski) y su reafirmación paradigmática (Habermas, Callinicos), ligada todavía a la visión clásica de la realidad” (50-51). Mediante el repaso de los rasgos heroicos (o no) de los protagonistas de *Beatus Ille*, *Beltenebros*, *El jinete polaco* o *Plenilunio* y de los finales de estas tres últimas novelas, Navajas concluye que “la indefinición axiológica posmoderna se cancela en Muñoz Molina” (65). Compartimos más esta afirmación que el matiz añadido a continuación, donde señala que la obra de Muñoz Molina recupera “el impulso generalizante del proyecto moderno, pero no se identifica con él de modo abierto” (65). Siendo la reflexión planteada de sumo interés, queda la duda de si el recelo ante el dogmatismo y las ideologías holísticas es un rasgo inevitablemente posmoderno o una apuesta por la lucidez y la razón modernas.

José Carlos Mainer, en “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria”, traza una sintética pero completa introducción a la obra del autor. Tras una reflexión general sobre la novela española posterior a 1975, repasa las creaciones de Muñoz Molina, desde sus primeras series de artículos en prensa hasta *Los misterios de Madrid*, pasando por *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *Las otras vidas* y *El jinete polaco*. Nos quedamos con dos suge-

rentes apuntes: el esbozo de una analogía entre “La casa de Asterión” de Borges y *Beatus ille* (74), y la fina consideración de que la “persecución y el desvelamiento [son] las metáforas básicas” de las novelas de Antonio Muñoz Molina (70).

Las publicaciones más recientes del escritor son el objeto del artículo de José Manuel Begines Hormigo, “La última novelística de Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la Luna*”. La división propuesta de la obra en dos etapas resulta confusa, pues primero se cita *Plenilunio* como la novela que abre el segundo periodo y unas líneas más abajo *Ardor guerrero* (84). También se formula una clasificación de las novelas estudiadas –*Plenilunio* y *Sefarad*; *Carlota Fainberg* y *En ausencia de Blanca*; y *Ventanas de Manhattan* y *El viento de la Luna*–, cuyo criterio temático no es del todo satisfactorio.

Cierra esta primera parte del libro el estudio de Yvette Sánchez, “Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina”. Con apoyo en las reflexiones del cineasta Alfred Hitchcock y teóricos del género policíaco, como José F. Colmeiro, repasa algunos mecanismos narrativos para captar y sostener la atención expectante del lector principalmente en *El invierno en Lisboa* y *Los misterios de Madrid*. A modo de curiosidad, corroboramos su intuición de que el arranque de *Beltenebros* le recuerda el inicio de *The Be-*

RESEÑAS

ast Must Die, de Nicholas Blake: en una entrevista, Antonio Muñoz Molina comentaba que Onetti le había señalado lo mismo en una ocasión (García, Luis, “Antonio Muñoz Molina”. <<http://www.literaturas.com/antoniomolina.htm>>. Junio de 2002).

El segundo bloque del volumen está dedicado a las colaboraciones periodísticas del autor. Fernando Valls traza un completo y bien documentado recorrido por la obra periodística del ubetense, entendida como una “veta principal de su creación” (146) y escuela de aprendizaje del oficio de escritor. El estudio se centra en las series recopiladas en volumen: *El Robinson urbano* (1984), *Diario del Nautilus* (1986), *Las apariencias* (1995), *La buerta del Edén* (1996) y *Escrito en un instante* (1997). Los análisis de las dos primeras son particularmente recomendables, insuficientemente estudiadas por la crítica y examinadas aquí con impecable solvencia.

Las editoras han procurado cubrir el conjunto de la producción periodística de Antonio Muñoz Molina recogida en volumen con la incorporación de un estudio de Jean-Pierre Castellani sobre la serie *La vida por delante*, “Antonio Muñoz Molina: entre literatura y periodismo: las columnas en *El País Semanal* (1998-2002)”, anteriormente publicado en *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo* (ed. Salvador Montesa. Málaga: AEDILE, 2003. 77-92) y actua-

lizado ahora de cara a su reedición.

Inicia el tercer bloque el excepcional trabajo de Geneviève Champeau, “Comparación y analogía en *Beatus Ille*”. Partiendo de la abrumadora presencia de la comparación en esta novela Ed. Salvador –hay más de quinientas introducidas por “como” y otras trescientas cincuenta por “como si” y sus variantes “como para” o “como + gerundio”, según señala la investigadora–, Champeau estudia la importancia de la relación analógica en la obra y la consecuente conformación de una poética de lo incierto y lo inestable, que sólo puede aprehender el mundo mediante sucesivas y continuas aproximaciones descriptivas. Asimismo, muestra que estas redes comparativas contribuyen a ordenar el relato mediante un sistema de alusión proléptica/repetición-variaciones, crean enigmas narrativos que refuerzan los diegéticos y, por su agrupación en campos semánticos consistentes –destacan el mar y la representación artística– adquieren un valor metafórico, autorreferencial e intertextual.

En “Anticipación y resonancia en *El jinete polaco*” Marco Kunz define estos dos recursos narrativos y estudia su presencia y función en la cuarta novela del autor. Para ilustrar sus reflexiones, se apoya en el tratamiento del episodio de la defensa de la lealtad republicana del comandante Galaz. La segunda parte del artículo se centra en los tres *leitmotiv* de la novela –la figura del

RESEÑAS

jinete, la emparedada y la biblia protestante–, incisiva y sugestivamente presentados como símbolos del futuro, del pasado y del presente, respectivamente. Concluye Kunz que la anticipación y la resonancia no sólo sirven a la reproducción de los mecanismos de la memoria de Manuel, el protagonista, sino que establecen una analogía entre los procesos de narración y recepción, pues obligan al lector a sostener una actividad mental paralela a la de Manuel.

Sigue el trabajo de Georges Tyras, titulado “*El dueño del secreto: la dualidad como secreto*”. El estudio parte de la hipótesis de la dualidad como idea clave de la novela y rastrea concienzudamente sus diversas manifestaciones en los tres niveles de análisis del relato –diegético, narrativo y enunciativo–. No obstante, no debe pasarse por alto la advertencia contra la tentación de estudiar al protagonista de esta novela desde la perspectiva autobiográfica, pues sus valores literarios la superan ampliamente, en la medida en que encarna un tipo literario, el del joven de provincias, según la definición de Lionel Trilling aquí recogida y que tan admirablemente retrata a muchos de los personajes del narrador andaluz.

Antonio Lara se ocupa de *Ardor guerrero*, obra que considera novedosa tanto en la narrativa española, por escoger el servicio militar como tema central de una autobiografía, como en la

trayectoria del autor, que por primera vez cuenta un episodio de su vida sin recurrir a la ficción. No obstante, Lara sostiene que la obra va más allá de la mera memoria militar porque parte de la situación extrema de la mili para explorar experiencias y comportamientos que forman parte de la naturaleza humana y rebasan por tanto el ámbito del cuartel. Finalmente, resulta del máximo interés la observación de Lara en torno al papel del sueño y de la memoria asociativa como vías de irrupción de lo imprevisto y lo improbable en el relato sin alterar el compromiso de fidelidad a los hechos contraído por el autor.

Cierra el volumen una bibliografía de 35 páginas, elaborada inicialmente por Marco Kunz e Irene Andres-Suárez y actualizada por José Manuel Begines Hormigo. Se presenta convenientemente ordenada en obras de y sobre Antonio Muñoz Molina. El primer apartado se subdivide en obras de ficción y de no ficción. El segundo apartado recoge entrevistas con el autor aparecidas en prensa generalista y especializada, monografías –30 entradas–, artículos y capítulos de libros –casi 260 registros–, críticas ordenadas por la obra reseñada y tesis doctorales. No es fácil elaborar y mantener una bibliografía exhaustiva del autor. Su incesante dedicación a la publicación en prensa, su faceta de prologuista y conferenciante y el sostenido interés académico en su obra conceden a esta tarea una dimen-

RESEÑAS

sión titánica, por eso el ingente –y provechoso– esfuerzo realizado sólo puede merecer el más sincero de los elogios, si bien podrían añadirse algunas entradas más –excluyendo, claro está, las posteriores a 2007, límite razonable fijado por los plazos de producción del libro–. Sólo resulta objetable la decisión de excluir del listado de tesis doctorales aquéllas de las que se tiene noticia de su posterior publicación en libro y figuran en el apartado de monografías. En la versión de 1997 se indicaba oportunamente la omisión bajo el epígrafe “Tesis doctorales no publicadas”, y hubiera sido deseable mantenerlo en esta ocasión, a fin de evitar la confusión, pues lleva a pensar que en España sólo se ha defendido una tesis sobre Antonio Muñoz Molina, cuando se han leído, al menos, cinco más (Cobo Navajas, M^a Lourdes. *Técnicas narrativas en la producción literaria de Antonio Muñoz Molina*. Universidad de Granada, 1994. Molero de la Iglesia, Alicia. *Autobiografía y ficción en la novela española actual: Jorge Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. UNED, 1998. Latorre Madrid, Miguel Ángel. *Estudio de la narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela*. Universidad de Málaga, 2000. Fraticelli, Bárbara. *La imagen de la ciudad de Lisboa, entre lo real y lo imaginario*. Universidad Complutense de Madrid, 2001. Y Aguilera García, Jaime. *Influencia de la novela policiaca y del cine ne-*

gro en la obra literaria de Muñoz Molina, Universidad de Málaga, 2004). Aunque estos detalles no pueden oscurecer en modo alguno la encomiable y casi inabarcable labor realizada en esta bibliografía.

Esther Navío Castellano
Universidad Complutense de Madrid

Arbona Abascal, Guadalupe

El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo: las historias de José Jiménez Lozano. Madrid: Arco Libros, 2008. 428 pp. (ISBN: 978-84-7635-741-5)

La aportación al estudio del género cuentístico que Guadalupe Arbona propone con este monográfico es concreta y novedosa: definir el “acontecimiento” como categoría propia de un tipo de cuento contemporáneo marcado por su carácter de fragmento. Considera que este factor es el que da la clave de lectura de relatos significativos de la literatura reciente (recordemos que Arbona ha estudiado y editado colecciones de cuentos de Antonio Prieto, Flannery O’Connor, Gabriel Campo Villegas y José Jiménez Lozano), y lo explica analizando en concreto el corpus de relatos de José Jiménez Lozano, *La piel de los tomates*.

El libro comienza con una primera contextualización de la reflexión

RESEÑAS

crítica sobre el cuento, especialmente en lo que se refiere a las formas de renovación del relato contemporáneo. Arbona las aborda de una manera peculiar, ya que le interesa aportar una “teoría viva”, en la que la reflexión remita de manera directa, se podría decir que casi espontánea, a la vida. De ahí que no sólo quiera tener en cuenta las palabras de reconocidos estudiosos como Baquero Goyanes, Walter Benjamin o Frank O’Connor, que ofrecen trabajos sistemáticos y razonados, sino que le interesen mucho los escritos intuitivos y ensayísticos de creadores como Flannery O’Connor o Edgar Allan Poe. También es lógico, desde esta perspectiva, que ya en este primer capítulo Arbona comience a hacer referencias a la persona, la poética, y los cuentos de José Jiménez Lozano, como testimonios concretos en los que los datos reconocidos de manera abstracta adquieren contornos materiales, definidos.

Es en este contexto donde presenta la autora su reflexión sobre el acontecimiento. Explica que descubrió la importancia de esta categoría leyendo a Flannery O’Connor, quien busca en sus cuentos “ofrecer un acontecimiento desafiante”. La cuentista sureña se refiere al acontecimiento como un hecho “que condensa el significado del cuento y, como tal, aparece bajo una forma visible y misteriosa a la vez” (10). Arbona profundiza en la dimensión teórica de este término a través de los estudios

epistemológicos de Luigi Giussani y concluye definiendo el acontecimiento a través de cinco rasgos: es un hecho significativo que “sobresale por encima de los demás elementos, y que es central. Confiere el orden y el significado a todos los demás elementos”; “sucede en el marco de ficción de manera imprevista”; “resulta paradójico porque se presenta como perceptible por los sentidos (...) pero no se agota en lo percibido, sino que esconde un elemento misterioso no aprehensible ni mesurable por los sentidos”; es de “carácter complejo, aunque no pierde, de ninguna manera, la unidad”, y por último, tiene un “carácter revelador” (64-66). Se trata de una categoría que no sólo está presente en la génesis y la composición del cuento, sino que afecta al lector en su recepción: puede llegar a ser acontecimiento también en quien lee. Al subrayar la importancia de esta característica del cuento, Arbona incide en esa cualidad de la literatura, en este caso de los relatos breves y fragmentarios, que por su carácter de apertura revierte más directamente sobre la vida.

Desde estos presupuestos el libro pasa a centrarse, ya de manera monográfica, en José Jiménez Lozano. El segundo capítulo presenta la poética de este autor, en la que destacan de manera sobresaliente algunos rasgos: su fuerte arraigo en la realidad y la preferencia por ambientes rurales, en estrecho contacto con la naturaleza y con las gen-

RESEÑAS

tes sencillas; su atención a los inocentes ultrajados; el cuento como voz de aquellos que han sido silenciados; la transparencia de las palabras, que no buscan en ningún caso llamar la atención sobre sí mismas sino solamente nombrar. Todos estos aspectos los pone Arbona en relación con el carácter de acontecimiento de los cuentos del escritor abulense, quien a su vez define una y otra vez la literatura como “levantar vida con palabras”. El análisis demuestra un conocimiento en profundidad de los muchos escritos reflexivos de Jiménez Lozano: diarios, ensayos, artículos académicos, periodísticos, etc., así como de los escritores a los que este autor ha prestado especial atención, de manera que a lo largo del estudio podemos percibir cómo sus lecturas han ido influyendo en la escritura de sus libros críticos y de creación. También aportan una contribución singular las numerosas conversaciones que, de palabra o por escrito, Guadalupe Arbona ha podido mantener con Jiménez Lozano, quien en muchas ocasiones da su opinión sobre aspectos que a la estudiosa le interesan de manera particular.

El tercer capítulo, descriptivo, recorre el imaginario de Jiménez Lozano a través de sus diversas colecciones de cuentos, desde *El santo de mayo* (1976) hasta *La piel de los tomates* (2007). Arbona muestra los rasgos que, en su opinión, vertebran cada una de las publicaciones. Aparecen así la tristeza, la

revelación, el escritor, las figuras femeninas, y otros elementos recurrentes en la temática del autor analizado. A la última de las colecciones, editada por la propia Arbona en 2007, dedica un estudio detallado en el último capítulo. Explica en él que el tema principal de este último libro es la vida, a la que se acerca preferentemente desde dos perspectivas temáticas: “la representación de la vida frágil y escondida aconteciendo, y la paradoja vida/muerte” (197). En estos cuentos, el acontecimiento se produce cuando se descubre la barbarie que significa despreciar o humillar una vida aparentemente insignificante, o cuando se admira esa vida en su misma enigmática sencillez. Se trata de una epifanía misteriosa que apela al lector.

Así se va manifestando en el análisis detallado que Arbona hace de los cuentos de *La piel de los tomates*. Utiliza para estructurarlo un eje temporal, el proceso desde la historia a la profecía, un movimiento que se puede percibir en el conjunto del libro y de algún modo también en cada cuento en particular. Estudia de manera conjunta los relatos que hablan de personajes históricos pasados, los que se sitúan en un presente fragmentado y abierto, y aquellos que tienen un carácter profético o de “memoria futurorum” como prefiere decir. En algunas ocasiones el capítulo parece alargarse innecesariamente, ya que muchas de las ideas que aquí se hacen

RESEÑAS

vida en los cuentos han sido descritas pormenorizadamente en capítulos anteriores. Lo mismo sucede con algunas digresiones, valiosas y ricas para entender los cuentos pero que acaban recargando el texto (como la explicación sobre la simbología de los animales, que quizá hubiera tenido mejor cabida en el tercer capítulo). De todos modos, se trata de una prolijidad estimable, ya que las personas interesadas en el análisis de un cuento concreto encontrarán ahí todos los elementos necesarios para acercarse a él desde una perspectiva informada y adecuada.

Por último, es necesario mencionar la exhaustiva y actualizada bibliografía de las obras de Jiménez Lozano (incluidas sus colaboraciones en ABC y el Centro Virtual Cervantes) y la bibliografía general, que recoge los estudios más interesantes de la crítica del cuento contemporáneo.

Rosa Fernández Urtasun
Universidad de Navarra

Arellano, Ignacio, ed.

Poesía del Siglo de Oro: antología.

Colección El caldero de oro, 2. Madrid:

Editex, 2009. 258 pp.

(ISBN: 978-84-9771-210-1)

El volumen que aquí reseñamos es el segundo de la recién nacida colección “El caldero de oro”, desarrollada por la Edi-

torial Editex y GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra. Tras la publicación del primer volumen, una cuidada edición de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, el profesor Ignacio Arellano, director de GRISO, nos presenta ahora una antología sobre la poesía española aurisecular, universo literario siempre sugeridor y fuente inagotable de reflexiones.

El trabajo se estructura en tres partes: “Introducción”, “Antología” y “Actividades”. En la primera, el editor analiza el género de la poesía barroca en su contexto histórico y cultural, subrayando cómo la crisis socio-política de la España del siglo XVII se refleja en las manifestaciones literarias de la época. Se pone de relieve que la corrupción del gobierno durante el reinado de Felipe III, así como los fracasados intentos de rehabilitación en la época de Felipe IV, no permiten que el país se arrime a la moderna Europa central. Por otro lado, se hace referencia a unos importantes hechos históricos, tal como la expulsión de los moriscos en 1609, la Guerra de los Treinta años y la Paz de Westfalia, que contribuyen a dejar a España a un lado respecto a los demás países vecinos. A raíz de estos fenómenos, en el hombre del siglo XVII se va haciendo patente un sentimiento de desconfianza y de crisis que, en el universo literario, se manifiesta en el conocido concepto del desengaño, conectado

RESEÑAS

a los frecuentes motivos de la fugacidad de la vida, el transcurrir del tiempo, el *ubi sunt?*, la muerte, la valoración de la riqueza espiritual y el desprecio de los bienes materiales frente a la exaltación del lujo y los placeres terrenos. Este contraste resulta ser un punto fundamental porque, como hilo conductor de su trabajo, el profesor Ignacio Arellano propone considerar la conflictividad como rasgo distintivo, no sólo del género sino de la época toda. En términos literarios, esto se concreta en la coexistencia de fórmulas y registros diferentes: el poema filosófico, religioso o heroico se alternan con la poesía amorosa, erótica, burlesca y con la sátira socio-política. Por consiguiente, el estilo y el lenguaje utilizados serán asimismo variados: cultismos y neologismos coexisten con argot, recursos populares y tecnicismos: “En esta integración de la variedad puede verse, quizá, la nota distintiva de la poesía barroca” (8).

A continuación, valorando la importancia de las academias y del mecenazgo, el estudio esboza con claridad y sencillez las características fundamentales de la poesía del siglo XVII, sobresaliendo entre éstas el artificio, la metáfora y los demás recursos retóricos, la voluntad de causar impresión y sorpresa en el receptor.

Antes de pasar a abordar las figuras más relevantes del género, en esta parte se propone la clasificación generalmente aceptada por lo que se refie-

re a la nómina de poetas: según el criterio geográfico, según la división entre poesía llana y poesía culterana y según el criterio generacional. Siguen unos apartados en los que se da un esbozo de los tres grandes poetas Luis de Góngora, Lope de Vega y Francisco de Quevedo. De ellos se traza un sintético y muy claro panorama biográfico y literario, que explicando los rasgos específicos de la poesía de cada uno, pasa en revista las varias obras escritas por los poetas. Al mismo tiempo, se pone en relación a los tres ingenios subrayando las semejanzas y diversidades que tanta inamistad y polémicas causaron en la época. Resulta interesante observar cómo, una vez más, el profesor Arellano demuestra que la coexistencia entre diversas modalidades literarias es peculiar de la época, manifestándose incluso en un mismo autor, tal como en el caso de Quevedo, autor de poemas de amor y al mismo tiempo de poesía satírica que ataca y degrada a la mujer. En esta óptica, se afirma que la misoginia quevediana, a veces interpretada como rasgo típico del poeta, es una modalidad más del género satírico como tal.

Como conclusión de esta primera sección, se nos presentan unas fichas de los otros poetas seleccionados en la antología, a saber, Luis Carrillo y Sotomayor, el Conde de Villamediana, Francisco de Rioja, Rodrigo Caro y Andrés Fernández de Andrada. Una concisa bibliografía al final de esta parte del

RESEÑAS

volumen da cuenta de las ediciones utilizadas y de los estudios principales inherentes a la poesía aurisecular y a los autores tratados.

La segunda parte del libro compendia una selección de poemas de distinta clase y pertenecientes a distintos periodos, logrando representar el mundo poético global de cada autor. De Luis de Góngora se editan letrillas, sonetos, romances, la *Fábula de Píramo y Tisbe*, las primeras treinta y cinco octavas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y parte de la *Soledad Primera*. De Lope de Vega podemos apreciar sonetos, romances y otras composiciones, entre los cuales encontramos el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que nos recuerda la importancia del “Fénix de los ingenios” no sólo para la poesía, sino también para el género teatral. La sección dedicada a Quevedo compendia tres grupos de poemas: éticos, morales y religiosos, amorosos y finalmente satíricos y burlescos. Para completar la antología, se incluyen unos poemas de los cinco autores mencionados arriba.

Tal como advierte el editor, en este trabajo se han utilizado las ediciones más fiables, interviniendo en la grafía y en la puntuación con objetivo modernizador, para que un lector moderno pueda abordar con más facilidad la lectura de estos textos, a veces de difícil comprensión. Por otro lado, la edición presenta un valioso aparato de notas explicativas a pie de página, que no

sólo pretende aclarar el aspecto léxico, es decir, palabras antiguas, cultismos, tecnicismos y referencias históricas o mitológicas, sino que también explica pasajes y frases en las que la sintaxis barroca, larga y compleja, impide al lector de hoy una clara interpretación.

La tercera parte del volumen es un amplio apéndice que ofrece a alumnos y profesores interesantes actividades. En un primer apartado, encontramos varias propuestas de trabajos, individuales o de grupo para la expresión oral y escrita, relacionados con los temas y el estilo de los poemas. Por otro lado, se proponen trabajos “interdisciplinares” relacionados con otros saberes como la historia, la antropología, el arte y la música de la época. Novedosas y atractivas resultan las sugerencias para reflexionar sobre la época aurisecular en relación a la nuestra, por ejemplo en la propuesta de comparar las fuentes de la comicidad en la época barroca y en la actual o las supersticiones del Siglo de Oro con las del hombre de hoy.

Finalmente, en este apartado del libro cabe llamar la atención sobre otro recurso muy actual, la incorporación de un listado de las principales páginas web donde se pueden encontrar materiales de consulta para enfrentarse a las actividades o profundizar los argumentos propuestos. Cierra el volumen un ejemplo de comentario de texto que analiza un poema de Quevedo.

El proyecto de la colección “El

RESEÑAS

caldero de oro”, de la que esta antología sobre la poesía española del Siglo de Oro forma parte, se dirige en principio a los alumnos y al profesorado de Secundaria y Bachillerato. En efecto, la claridad y sencillez de la introducción, así como la manera sintética con la que se presentan los rasgos esenciales del género en cuestión, brindan a quien busque un primer acercamiento a la poesía barroca una valiosa ayuda. Sin embargo, el trabajo puede también constituir una herramienta útil para investigadores especializados, ya que los poemas editados son de gran envergadura en el panorama de la poesía barroca, y sobre todo teniendo en cuenta que la óptica es, lo repetimos, la de dar cuenta del fenómeno en su totalidad. En fin, este cuidado volumen es, sin duda alguna, altamente valorable, dado que nos brinda una visión general y completa de la poesía española del Barroco, teniendo en cuenta sus relaciones con el contexto histórico, social y cultural de una época “contradictoria” de la que la literatura se hace espejo.

Carola Sbriziolo
Universidad de Palermo. Italia

Barnés Vázquez, Antonio

“Yo he leído en Virgilio”: la tradición clásica en el “Quijote”. Prólogo de Jean Cana-

vaggio. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 292 pp. (ISBN: 978-84-96915-47-3)

Este libro, revisión definitiva de la tesis doctoral defendida por Barnés Vázquez en la Universidad de Granada en 2008, demuestra sin duda alguna la justicia de haber merecido entonces la máxima calificación y poco después el prestigioso III Premio Internacional de Investigación Científica y Crítica “Miguel de Cervantes”.

Barnés, que es Licenciado en Filología Clásica, hace gala de sus sólidos conocimientos literarios para explorar con acierto y rigor una parcela poco conocida en el *Quijote*, como es la recepción, influencia y uso de la tradición clásica grecolatina en la magna obra cervantina que, como demuestra el autor, no sólo se nutre de las novelas de caballerías. Nadie discutía que Cervantes tuviese conocimiento de autores y obras clásicas, pero era preciso un registro, análisis y estudio exhaustivo de su empleo y funciones.

Precede al texto un prólogo del reconocido cervantista Jean Canavaggio, quien señala los aspectos clave que fundamentan el estudio de Barnés Vázquez: el enfoque sincrónico, que concede especial relevancia al estudio al diferenciarlo de las perspectivas adoptadas por Lida de Malkiel, Marasso, Menéndez Pelayo y otros en su acercamiento a las letras grecolatinas en Cervantes; y la recopilación de testi-

RESEÑAS

monios unida a la exégesis de la orientación del autor ante esta materia, marcada por la actitud satírica y jocosa ante la erudición libresca (15-16).

Según aclara el propio autor, parte del estudio del conocido aristotelismo en la teoría literaria de Cervantes, la relación entre la crítica de los humanistas a los libros de caballerías y el *Quijote*, el tono satírico de la novela y el gran influjo de Virgilio en la primera novela moderna (17-18).

En el primer capítulo, “Un ingenio cultivado” (23-39), estudia de modo sintético la formación y la cultura grecolatina de Cervantes, repasando sus posibles estudios para acabar con la imagen de “ingenio lego” del novelista. Sistematiza los estudios diacrónicos en una base de datos, obteniendo más de un millar de referencias al mundo grecolatino en el *Quijote* (poesía, teatro, historia, etc.), distribuyéndolas según autor, referencia explícita o implícita (sin olvidar otras alusiones a cuestiones de teoría literaria y mitología) en tres cuadros para mayor claridad. Recalca que tanto la *Galatea* como el *Persiles*, primera y última obra de Cervantes, pertenecen a géneros de raigambre clásica que el escritor conocía y, si bien su actitud hacia la cultura clásica es irónica en el *Quijote*, se trata de una particularidad de tal obra y no de una constante.

El capítulo II, “La preceptiva clásica, motor del *Quijote*” (41-56) está de-

dicado al gran influjo de la preceptiva clásica en general y al aristotelismo en particular, aliento indiscutible de la narrativa cervantina y factor decisivo en la concepción y génesis de la novela. Su reflejo en los conceptos de verosimilitud, mimesis y verdad de la poesía en oposición a la verdad de la historia constituyen, según Barnés Vázquez, no sólo una cuestión sobre la que disertar, sino “un objetivo buscado y logrado en su ficción literaria” (47). Gracias al equilibrio clásico de la ironía cervantina, logra depurar el género caballeresco (48).

El estudio de los prólogos y los versos preliminares se realiza en el tercer capítulo, “Un alegato contra la pedantería” (57-68). En ellos se halla una compilación de citas clásicas, a la par que se explicita la voz del autor. En el primero se ofrece un posible repertorio de citas y referencias que le libren de las acusaciones de ignorancia (57), pero se revelan inexactas y se interpretan irónicamente. El autor subraya el principio de la verosimilitud como pilar fundamental del *Quijote*, descartando la búsqueda de autoridades clásicas para las novelas de caballerías, género inexistente en la Antigüedad. Dentro de los ejemplos grecolatinos se aprecia una distribución binaria y armónica de ambas culturas, especialmente en el caso de los autores Homero y Virgilio y de los personajes César y Alejandro. Si los versos preliminares son piezas eminentemente humorísticas, el segundo

RESEÑAS

prólogo es de carácter más serio y menos festivo que el primero, ya que Cervantes responde a las acusaciones de Avellaneda.

Las “Cinco versiones del humanismo” (69-97) surgen de la caracterización de los personajes: don Lorenzo ofrece una versión juvenil o exaltada, en su devoción a los clásicos y su desprecio del romance; su padre, don Diego de Miranda, encarna la visión burguesa poco comprometida con la vida. La respuesta de don Quijote a estos personajes se erige como “la carta magna del humanismo del *Quijote*” (72), donde muestra una equilibrada armonía entre el conocimiento de la literatura clásica y el aprecio de las letras romances. El primo de Basilio es la representación de la pedantería tan poco grata a Cervantes, que halla respuesta en el descontento de los personajes con sus discursos. Por último, los eclesiásticos Sansón Carrasco y el cura representan la versión “discreta”, orientada hacia la propia literatura.

La caracterización de don Quijote es el objeto de estudio de los capítulos V y VI. En el primero, “Un Cicerón en la elocuencia” (99-121), aborda su afán docente (superior ante personajes de escasa formación) y el hecho de que su formación clásica le permite conservar la razón pese a sus lecturas caballerescas (114). Así, el oxímoron del “loco cuerdo” que sorprende a los personajes especialmente en la Segunda Parte

es aclarado por Barnés Vázquez. En “Un caballero andante humanista” (123-75) analiza la mimesis quijotesca de héroes caballerescos y de personajes históricos y literarios del ámbito grecorromano (sobre todo Alejandro y Julio César), que guían su conducta en el desarrollo de la novela, además del uso del mito utópico de la Edad de Oro y la idealización platónica de Dulcinea.

A su vez, el escudero Sancho es considerado en el capítulo VII, “Cogido le tengo” (177-200): es un personaje analfabeto, pero posee toda la sabiduría popular concentrada en el refranero y lo enseñado por los eclesiásticos, amén de aprender de los discursos y hechos de su amo. La creciente discreción de Sancho corre pareja a su aprendizaje y asimilación de conceptos grecolatinos (183) que no oculta haber oído de otros y su uso posterior y distorsionado de dichas referencias clásicas son fuente de comicidad.

El estudio narratológico aparece en “Las voces del narrador” (201-21) porque Cervantes, en aras de la verosimilitud, orquesta toda una compleja e innovadora serie de voces narrativas: Cide Hamete, los cronistas de la Mancha y los narradores de las historias intercaladas. Así, se otorga una mayor credibilidad a la historia relatada. El narrador principal es el sabio arábigo, que se mueve en el mundo clásico, en opinión de Barnés Vázquez, con soltura y con una intención constante de trans-

RESEÑAS

gresión (204). El uso de lo clásico en el *Quijote* se produce tanto en sentido recto como oblicuo (201) sirviendo, entre otras funciones, para subrayar paródicamente las equivocaciones de percepción del caballero andante.

Los “Escenarios” (225-54) o relatos intercalados del *Quijote* pueden distribuirse según cuatro tipologías diferenciadas, donde don Quijote y Sancho participarán de modo distinto y donde Cervantes hará un uso libre en la estela de la *variatio* de los mitos clásicos (21): los amorosos (las historias de Cardenio, Dorotea, don Fernando y Luscinda; de *El curioso impertinente*; de don Luis y doña Clara; de Basilio y Quiteria) presentan el contrapunto real al amor ideal de don Quijote y en la evocación de diversos mitos (Píramo y Tisbe, Dánae, Palinuro, los ejemplos de Lucrecia, Penélope y Porcia) se enfatiza el feliz desenlace; en los bucólicos (Marcela y Grisóstomo; Leandra) se muestra cómo la literatura puede transformarse en vida; los marginales están constituidos por personajes extraños a la norma de la sociedad (el cautivo, el morisco y los bandoleros) donde se integra perfectamente don Quijote al ser uno de ellos; el más importante es el escenario sarcástico que se sitúa en el palacio de los Duques, subtrama donde el caballero resulta herido y desconcertado en las burlas que sufre y donde las referencias grecolatinas se intensifican (238).

En la conclusión (255-60), Barnés Vázquez afirma que las referencias grecorromanas no son producto de la erudición o la pedantería como se desprende de la lectura de la obra, sino que se insertan con naturalidad en los discursos de personajes y narrador, mostrando la asimilación cervantina de tal herencia. Asimismo, estas citas y alusiones pueden emplearse de modo recto o común y oblicuo o sarcástico, pero sin burlarse de los personajes e imágenes clásicas, sino situándolas al servicio del propósito humorístico del *Quijote*. Y a su vez, la erudición clásica de don Quijote influye en su alternancia entre cordura y locura, a la vez que contribuyen a enriquecer su figura, al igual que afianzan la caracterización del resto de personajes. Demuestra, en suma, cómo la selección de autores por parte de Cervantes nunca es arbitraria y cómo consigue aunar armónicamente la tradición y la innovación, en la estela de la *imitatio* más lograda.

La amplitud de conocimientos y el solvente uso de la abundante bibliografía de referencia en el estudio (lo cual no es tan sencillo en el campo cervantista), unidos al estilo claro y ameno empleado en él hacen de “*Yo he leído en Virgilio: la tradición clásica en el “Quijote”*” un libro de interés tanto para especialistas como aficionados y amantes del *Quijote*. La metodología que presenta Barnés Vázquez es aplicable, como bien advierte Canavaggio, al resto de la

RESEÑAS

producción de Cervantes, y asimismo se presta al estudio de su herencia italiana en Cervantes; igualmente es aplicable al análisis de las referencias bíblicas insertas en la obra cervantina y útil para el acercamiento a las letras clásicas en la época aurisecular en general y a los autores áureos en particular. Dentro de los estudios cervantinos, tan recorridos por la crítica, es una obra sumamente original y valiosa, que debe convertirse en referencia clásica y necesaria para todos los estudios posteriores de Cervantes.

Adrián J. Sáez
Universidad de Navarra

Díez de Revenga Torres, Pilar
Estudios de Historia de la Lengua Española: desde la Edad Media a nuestros días. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2008. 370 pp. (ISBN: 978-84-96308-65-7)

A finales del año 2008 apareció publicado el volumen *Estudios de Historia de la Lengua Española: desde la Edad Media a nuestros días* de Pilar Díez de Revenga Torres. En él, la autora compila una serie de estudios, inéditos unos, ya impresos otros, con los que muestra una visión amplia y de conjunto sobre la historia del español en Murcia con el parámetro temporal que se indica en el título.

Se convierte este, por tanto, en una importante publicación por el campo de estudio y por ser la primera de estas características que ve la luz en el contexto bibliográfico del hispanismo. Pero esa importancia, a mi parecer, radica en dos hechos principalmente. El primero se debe a que se ofrece el estudio de la historia de nuestra lengua sobre un territorio olvidado u obviado, muchas veces, en obras generales. El segundo emana de la manera real y realista de abordar la historia de la lengua al acudir y analizar la autora los testimonios escritos, referentes a ese enclave geográfico, de la naturaleza más diversa: desde los documentos notariales hasta los textos literarios, pasando por las obras de gramáticos y científicos. Un amplio abanico que nos introduce en el camino que deben seguir este tipo de estudios con el fin de que la Historia de la Lengua no adquiera una visión elitista y deformada, pues, sin lugar a dudas, aquella está basada en el texto escrito y para el filólogo, no haría falta recordarlo, textos escritos hay muchos y de muy variada temática y naturaleza.

Con respecto al primer hecho que remarcaba, podría llevar a pensar al lector no especializado que se trata, en consecuencia, de un estudio de carácter regional al manejar documentos y textos escritos por individuos de ese enclave geográfico. Sin embargo, y recordando la idea del castellano como

RESEÑAS

complejo dialectal de García de Diego, el antiguo reino de Murcia estaba integrado en la Corona de Castilla sin que existiera en consecuencia otra división territorial hasta el siglo XIX, aunque existiera un precedente en tiempos de Felipe v. De ello se deduce que la evolución de la lengua no continuó unas directrices únicas en el dominio castellano donde las más diversas circunstancias históricas, condiciones geográficas o contacto de lenguas forjaron a cada zona de ciertas peculiaridades lingüísticas que, en la actualidad, permiten diferenciarlas al margen de un nivel culto de la lengua. La complejidad de todas ellas y su estudio en profundidad permitirán al filólogo conocer con mayor exactitud los caminos seguidos por el castellano medieval hasta convertirse en el español moderno. En definitiva, queda fuera de toda duda que éste no es un estudio regional, pues si esa fuera nuestra opinión, del mismo modo tendríamos que juzgar los trabajos sobre documentación y textos de Palencia o Toledo, por poner un ejemplo.

El volumen que nos presenta Díez de Revenga se divide en diferentes apartados acordes con los diferentes periodos históricos. La introducción está compuesta por dos trabajos indispensables para la investigación diacrónica de la lengua puesto que se refieren ambos al tipo de documentación válida para los estudios lingüísticos. Cen-

trándose en la Edad Media, la documentación que nos ha llegado lo ha hecho a través de originales o copias. Estas últimas, coetáneas o posteriores en el tiempo, ofrecen poca fiabilidad para el historiador de la lengua, tal como ha demostrado y comprobado la autora. Por tanto, estos trabajos iniciales constituyen una aportación metodológica que todo filólogo debería conocer a la hora de acercarse al pasado de la lengua para no caer en una percepción lingüística errónea. Aunque si no se dispone de otro tipo de soporte para llevar a cabo el estudio de un periodo y enclave concreto, esta circunstancia deber ser conocida en la descripción del corpus, tal como afirma Díez de Revenga: “No somos ni los primeros ni los únicos que consideramos que se ha de acudir, siempre que sea posible, a los textos que se conservan en su soporte original. No todos los documentos son válidos para cada uno de los estudios que se pueden realizar; por ello se debe describir detalladamente el corpus y, si las características... nos obligan a servirnos de copias, es nuestra responsabilidad advertir de esos pormenores al futuro lector” (36).

En el apartado dedicado a la Edad Media, recoge nueve trabajos de gran interés para conocer la evolución del castellano en este periodo y en un territorio que aglutina unas peculiaridades lingüísticas concretas. El primero de ellos se refiere a la toponimia, cuyo

RESEÑAS

estudio no resulta fácil pues “al nombrar un lugar intervienen una serie de factores que pueden caer en el olvido con el paso del tiempo o con los cambios de pobladores y, consecuentemente, con el cambio de lengua” (43-44), tal como se ejemplifica en el antiguo reino de Murcia, donde la sucesión y convivencia de pueblos corrobora que la toponimia actúa de reflejo de su influencia, sometida a procesos de renombramiento que oscurecen su origen cuando intervienen lenguas de familias tan diferentes como el árabe, el castellano o el catalán, sin hablar del sustrato prerromano, lo que confirma que es más correcto referirse a estratos que a isoglosas. Tras ello, se centra en la lengua del *Fuero Juzgo*, a partir del código conservado en el Archivo Municipal de Murcia y datado en el siglo XIII. Su exhaustivo análisis lleva a la autora a afirmar que el copista era castellano aunque tenía ante sí un manuscrito leonés o de influencia leonesa, como muestra de la complejidad dialectal del castellano junto a la problemática que plantean los documentos copiados.

A continuación siguen una serie de artículos que describen un amplio eje temporal (siglos XIII al XV) con el fin de conocer el estado y la caracterización gráfica de la lengua castellana. El texto escrito se convierte en este caso en un valioso testimonio para aproximarnos al devenir lingüístico, de hecho, a través de él se nos muestra cómo las re-

poblaciones acaecidas durante el siglo XIII dieron lugar a una etapa de bilingüismo castellano-catalán que se transformaría en monolingüismo en periodos posteriores, aunque las tradiciones gráficas representativas de sistemas gráfico-lingüísticos distintos continuarían entremezclándose. De aquel primer momento nos llega el testimonio de un seseo de origen catalán en fechas tempranas (recordemos que la autora comienza su andadura en el siglo XIII) que sirve para adelantar la datación de este fenómeno. Podemos afirmar que estamos, por tanto, ante un trabajo imprescindible para conocer la evolución de sibilantes en los territorios con conformaban durante la Edad Media la Corona de Castilla. La existencia de voces con grafías seseantes también se registra en el siglo XIV “una vez olvidadas la repoblación que se llevó a cabo en tiempos de Jaime I (siglo XIII) y la invasión de Jaime II (fines del siglo XIII)” (104), sobre todo se advierte en *censo* y sus derivados, además de ser esta una etapa de “intensidad lingüística” pues los cambios políticos se acompañaban de un cambio de lengua y en poblaciones fronterizas con lenguas distintas se rastrean influencias en la correspondencia establecida entre ellas, algo que se sucede hasta en el siglo XV en los documentos castellanos copiados de forma coetánea en Orihuela. Finaliza el apartado referido a la Edad Media con un trabajo sobre léxico

RESEÑAS

especializado, concerniente principalmente a la elaboración de tejidos y otros aspectos de la indumentaria. Para ello Díez de Revenga utiliza un texto medieval que narra unos sucesos acontecidos en un mercado y de él descubrimos al final que es una lograda recreación y composición de la autora a partir de documentos medievales.

La lengua de los Siglos de Oro ocupa el siguiente apartado. Díez de Revenga elabora tres trabajos, inéditos, que dan buena cuenta de la evolución de la lengua en ese periodo. Se sirve para tal fin de las fuentes más diversas. Para el primero, referido a la lengua de los testamentos, utiliza como soporte este tipo de textos de naturaleza jurídica y elaborados a partir de esquemas o estructuras, de las que Díez de Revenga fue precursora de su estudio desde una visión lingüística en el ámbito filológico español, trayectoria esta que han continuado numerosos investigadores. Tras conocer esas estructuras resulta sencillo aproximarse a la tradición discursiva de ese documento y qué partes, en consecuencia, son arcaizantes y cuáles se prestan a la innovación. En “Los gramáticos y su percepción de los cambios en el Siglo de Oro” se centra en la evolución del sistema fonético-fonológico que dio lugar a la formación del español moderno, sobre todo en lo referente a los seis fonemas que constituían los tres órdenes de sibilantes del castellano medieval. No es necesario re-

cordar que estos no se dieron simultáneamente ni en el espacio ni en el tiempo, a la vez que los gramáticos que continuaron la estela nebrisense se ocuparon de describir en sus páginas la pronunciación de los sonidos del español. Nacidos en el marco geográfico murciano son Cascales, Salazar y Dávila, representantes de las tres normas con confluyeron durante este periodo en Murcia: la castellana, la andaluza y la valenciana. Díez de Revenga contrasta, por tanto, las descripciones que facilitaron estos de los fonemas y su uso gráfico en los documentos escritos de ese lugar y esa época. A través de trabajos previos de esas características referentes al siglo XVI, se advierte cierta contradicción, ya que mientras aquellos afirmaban que se mantenía la distinción sorda/sonora los documentos muestran lo contrario. Sin embargo, el hecho de que no haya estudios del XVII sobre documentación murciana lleva a Díez de Revenga a ser prudente pues “será necesario el análisis lingüístico de textos del siglo XVII [...] para que podamos dilucidar si eran estos eruditos quienes tenían razón o si, por el contrario, fue A. Alonso el que estaba en lo cierto. Si... la distinción se había perdido en el siglo XVI, difícilmente se podría conservar en el XVII [...]”.

El tercero de los estudios dedicados a los Siglos de Oro se refiere al Licenciado Cascales y sus *Cartas Filológicas*. Además de resaltar la erudición

RESEÑAS

del autor y la importancia del análisis de estas “cartas” desde una perspectiva gramatical o lingüística, entre otras, nos muestra el gran interés que posee el léxico que contiene esta obra y, tras realizar una demostración, deja las puertas abiertas a un estudio más exhaustivo que proporcionará nuevos datos acerca de este autor murciano del siglo XVII de gran erudición, de notable relieve en el panorama cultural español y con contactos en el extranjero.

A partir del siglo XVIII se produce un cambio sustancial en parte de la sociedad española dados los avances que emanaron de la Ilustración y que nos llegaron, sobre todo, desde el otro lado de los Pirineos. Los descubrimientos científicos y técnicos se suceden continuamente a partir de este periodo introduciendo numerosas innovaciones en la vida cotidiana y en labores tradiciones que a la luz de esos avances muestran una renovación que afecta al léxico utilizado en su comunicación. A raíz de esta circunstancia, los dos trabajos que se centran en el siglo XVIII muestran de forma sobresaliente esta situación. En el primero, un texto de naturaleza jurídica, en este caso una *Pragmática* impresa en Murcia en 1757 acerca de cómo se deben labrar los tejidos de oro, plata y seda en todos los reinos de España, acompañada de unas ordenanzas, se convierte en el testigo de cómo la moda y las labores relacionadas con el resultado de las explota-

ciones mineras se ven afectadas por el nuevo léxico procedente de la renovación e innovación que citábamos a la vez que convive con un caudal tradicional puesto que eran actividades arraigadas desde antiguo en el seno de la sociedad española, en general, y de la murciana, en particular. El segundo trabajo, “Lengua literaria y lengua especializada”, es inédito y amplía de forma considerable el panorama anteriormente expuesto, pues los testimonios escritos que consulta Díez de Revenga se multiplican y permiten aportar una visión de la lengua o del panorama lingüístico enriquecedores. Aunque los autores literarios murcianos de este siglo no destacaron precisamente por su calidad, sí existe una producción de literatura de cordel importante, sobre todo villancicos, donde se registran casos de recreaciones lingüísticas o lenguas inventadas expuestas a partir de su distribución social en los personajes que aparecen dialogando en sus páginas. Al lado de este tipo de producción escrita se encuentran aquellas publicaciones generadas por el avance científico, del que Murcia no debió ser ajena por la impresión de algunos discursos y obras varias de este temática. En el caso de la ciencia en general y la minería en particular destaca el nuevo caudal léxico que se integra en la lengua española, aunque en ocasiones fuera recopilado en fechas tardías por el Diccionario académico o tuviera que ser recogido en

RESEÑAS

vocabularios especializados publicados como anejos de obras científicas. No obstante, como afirma Díez de Revenga, “En toda España, las actividades profesionales locales que no se renovaron conservaron su léxico tradicional que, a menudo, pervive fosilizado en las hablas regionales” (256).

Los siglos XIX y XX constituyen el bloque final de la obra que publica Pilar Díez de Revenga. Es este un amplio periodo temporal en el que las disquisiciones lingüísticas y la evolución y percepción de la lengua adquieren una dimensión de enorme riqueza para su estudio tal como se comprueba en los seis artículos que lo conforman. Conforme se avanza en el tiempo aumenta el número de textos, tanto en cantidad como en variedad temática, que el investigador tiene a su disposición para comprobar y constatar cuáles han sido los pasos seguidos por el español en esa etapa. En este sentido Díez de Revenga completa muchas lagunas inéditas hasta ahora o, sencillamente, mal comprendidas. En el siglo XIX el descubrimiento del sánscrito y el nacimiento de la Filología ocasionaron que surgiera un enorme interés por los orígenes de las lenguas y, en justa correspondencia, una gran atención hacia la etimología, así como el nacimiento de novedosas corrientes que proporcionaron numerosas obras gramaticales. En este contexto se sitúa Pascual Martínez Abellán, discípulo de

Eduardo Benot, al que dedica el primero de los trabajos. Si bien la aportación de Martínez Abellán no fue original, sí se denota en sus publicaciones “su condición de pedagogo y filólogo” y un gran interés por “aclarar lo que, en su opinión, no estaba bien definido en los diccionarios que conocía” (278), del mismo modo que se muestra acertado en el tratamiento que da, por ejemplo, al latinismo y los préstamos.

El uso de la lengua en la literatura procura el medio idóneo para los dos estudios que siguen (“Aspectos lingüísticos de la poesía popular murciana” y “La analogía como recurso de creación”). La aparición del “murciano” como lengua literaria se había producido en 1793 y pronto se convertiría en el vehículo de creación literaria de autores románticos, a la vez que sería conocida esta expresión lingüística, inventada y generalmente de carácter jocoso, como *panocho*. Utilizando como testimonio los escritos de Vicente Medina y Frutos Baeza, Díez de Revenga aporta una clarificadora visión de lo que se debe entender por *murciano* y por *panocho*, diferenciación y confusión abrumadora que se da en la actualidad en numerosos manuales y obras de referencia que intentan abordar la situación lingüística de la Región de Murcia. De la poesía nos llega también la confluencia entre literatura y ciencia de pluma de la poetisa María Cegarra. Química de profe-

RESEÑAS

sión, la escritora aúna lengua literaria y lengua técnica en sus composiciones, tal como nos indica Díez de Revenga, en un intento de conjugar su profesión y su mundo familiar. En cada una de ellas se advierte el léxico técnico propio de su especialidad, aunque en ocasiones ésta haya pasado a la lengua común, pero del que resulta difícil extraer el significado en determinadas metáforas si no se conoce el uso, fin o textura de algunos minerales.

Concluye el volumen con dos trabajos forjados a partir de fuentes escritas diferentes. En “Particularidades elocutivas en la Región de Murcia (Motes y Apodos)” Díez de Revenga elabora un corpus textual formado por los ejemplares del periódico *La Verdad* publicado entre abril de 1988 y diciembre de 1990, con la finalidad de estudiar la presencia de motes o apodos en las esquelas. Generados por la misión de distinguir a los individuos que conforman una colectividad y evitar confusión ante la coincidencia de personas con idéntico nombre y apellidos, son tan antiguos como el origen de la propia lengua y para comprobarlo la autora nos lo ejemplifica con casos registrados en el *Libro del Repartimiento de Murcia* (siglo XIII). El segundo y último actúa de colofón de una línea de trabajo e investigación indispensable para el filólogo por el espacio acotado y el marco temporal abordado. De hecho, y volviendo a la literatura, en esta ocasión es un es-

critor ajeno al ámbito murciano el que caracteriza en sus novelas a determinados personajes como procedentes de esa zona geográfica, tal como advierte Díez de Revenga en *El amante bilingüe* de Juan Marsé. Aunque dentro de un juego lingüístico ajeno a cualquier cuestión de carácter sociolingüístico, Marsé confunde o mezcla rasgos andaluces con murcianos o, sencillamente, utiliza solo los primeros para un personaje charnego, probablemente con la intención de dotar de tono humorístico o jocoso algunos pasajes de su novela, pues la conclusión a la que llega la autora es que estamos “ante un personaje caracterizado de charnego cuando en principio no lo era y que demuestra ser capaz de expresarse en catalán cuando más le conviene” (366).

En definitiva, y a manera de conclusión, estamos ante un libro fruto de un intenso trabajo que proporciona datos y metodologías convertidos en herramientas útiles y, en algunas parcelas, indispensables para el historiador de la lengua. Ciertos trabajos habían visto la luz con anterioridad, además de ser clásicos en los repertorios bibliográficos, no obstante reunidos ahora y completados con otros inéditos con la intención de abordar la historia de la lengua dentro de la complejidad del español cubren, a través de esta publicación, una importante laguna en el panorama lingüístico español. La obra se convierte en una auténtica lección de

RESEÑAS

cómo abordar los textos escritos para realizar una investigación fiable en Historia de la Lengua, además de constituir una amena lectura.

Miguel Ángel Puche Lorenzo
Universidad de Murcia

Díez de Revenga, Francisco Javier
Los poetas del 27, clásicos y modernos.
Murcia: Tres Fronteras. 2009, 272 pp.
(ISBN: 978-84-756-4462-2)

Francisco Javier Díez de Revenga, catedrático de Literatura Española, ha publicado *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. Y lo ha hecho en la editorial murciana Tres Fronteras, a la que hay que agradecer que haya creado una colección destinada a los estudios críticos. De hecho, el libro que nos ocupa –tan bellamente editado– lo constituyen diez aproximaciones a otros tantos poetas de la aún llamada generación del 27, en la que el profesor Díez de Revenga es especialista indiscutible. Recordemos, a tal efecto, que uno de sus primeros ensayos, de 1973, giró en torno a *La métrica de los poetas del 27* y que de la obra última de los mismos se ha ocupado en *Poesía de senectud* (1988).

Los trabajos del libro están ordenados según la fecha de nacimiento de los autores estudiados, de Pedro Salinas a Manuel Altolaguirre. Son diez

magníficas lecciones de literatura, en las cuales observamos, no obstante, distintos enfoques. Así pues, iluminar zonas en sombra es lo que Javier Díez de Revenga logra en los estudios dedicados a Pedro Salinas y Federico García Lorca. Si entre el gran público Pedro Salinas resulta más conocido por poemarios como *La voz a ti debida*, nuestro crítico ahonda en su poesía moralizadora a través de *Todo más claro y otros poemas*, libro escrito en el exilio americano y al que Díez de Revenga ya había dedicado una edición crítica en Castalia el año 1996. En estos poemas de Salinas observamos un ataque al modo de vida norteamericano similar al que, unos años antes, realizara Lorca a través de *Poeta en Nueva York*. Este asunto, precisamente, se estudia en el trabajo “García Lorca: el poeta y la ciudad”; allí, el profesor murciano encuentra anticipos de lo que serán los *Sonetos del amor oscuro*, a través de poemas como “Navidad en el Hudson”, y desvela los rescaldos de un amor lorquiano.

En Gerardo Diego no se estudia al poeta, sino al teórico del creacionismo. Díez de Revenga, que editó las primeras *Obras completas* de quien fuera el primer antólogo de la generación, aporta datos inéditos, sitúa al autor de *Versos humanos* en su contexto artístico europeo (Gris, Léger, Apollinaire), para concluir que el creacionismo no fue en Gerardo Diego una moda juvenil y pasajera, sino que reflexionó sobre este

RESEÑAS

movimiento a lo largo de su dilatada vida. Por otra parte, mucho de lección –de magnífica lección de literatura comparada– tiene el ensayo “Jorge Guillén frente a Quevedo”. Según el catedrático de la Universidad de Murcia, un soneto de Guillén como “Muerte a lo lejos” halla su precedente en el quevedesco “Ya formidable y espantoso suena”, mientras que “Ars vivendi” queda relacionado, por contraste, con el muy conocido “¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?”.

Cuando se enjuician obras emblemáticas, el profesor Díez de Revenga sabe extraer, con gran maestría, nuevas resonancias. Ocurre, por ejemplo, cuando aborda dos libros que marcaron un hito en 1944: *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso. Del primero, destaca su calculada estructura y analiza las muy breves composiciones del apartado 4, “Los Inmortales”, donde aparecen elementos esenciales de la naturaleza –como “La Lluvia”, “La Tierra”, “El Fuego”, “El Aire”, “El Mar”...–, mientras que el amor es mencionado, fugaz, mediante la sinécdoque (“cintura” o “labio humano”). En “Dámaso Alonso: innovación y revolución”, quedan resaltadas las aportaciones que *Hijos de la ira* dejó en la poesía española de posguerra, tanto en los temas (el innegable tono existencialista) como en la forma (versolibrismo y lenguaje poco convencional); y todo esto se lleva a cabo

comentando los poemas “Los insectos”, “Monstruos” o el impresionante “Insomnio”.

Los estudios de Luis Cernuda y Rafael Alberti no se centran en la obra más conocida de ambos poetas, sino en la prehistoria literaria de los mismos. Díez de Revenga analiza textos primeros de Cernuda, escritos en prosa y en verso, que aparecieron en la prensa de Murcia; labor grata, pensamos, para quien en 1979 trabajó en torno a las *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*. Por otra parte, poesía de juventud, más influida por las vanguardias que *Marinero en tierra*, es la que escribió Alberti en los primeros 20: poemas que fueron publicándose en revistas de claro signo rupturista, destinadas a un libro nonato que iba a titularse *Giróscopo*.

A los escritores más olvidados del 27 les presta merecida atención el profesor Díez de Revenga. A Emilio Prados lo sitúa en el contexto de la poesía pura española, con poemarios de sobrios títulos como *Tiempo*, *Canciones del farero* o *Vuelta*. Son libros que tienen una métrica estricta (con alguna innovación como la “undécima” o “pradina”; esto es, décima en enneasílabos), queriendo el poeta demostrar con ello, quizás, “el sentido de precisión, rigor y justeza que la poesía pura quería ofrecer al la historia del verso español”. El ensayo de Manuel Altolaguirre es el más amplio, como si el catedrático de la

RESEÑAS

Universidad de Murcia quisiera sacarlo de la desatención en la que se halla; abarca su poesía toda, porque las conmemoraciones de su centenario – dice- “no se han detenido en la poesía de una gran escritor español, sino más bien en su actividad de editor, de impresor, de amigo de sus amigos”, soslayando una obra que “contó con la admiración de sus compañeros de generación, entre ellos, no lo olvidemos, del exigentísimo Luis Cernuda”.

En definitiva, *Los poetas del 27, clásicos y modernos* es un libro de amena lectura, tanto para el especialista como para el curioso lector, a lo que mucho ayuda la claridad del profesor Francisco J. Díez de Revenga. Es grato pensar que estos poetas, dados a conocer mediante antologías y actos comunes, siguen unidos en obras como ésta, cuando el exilio, primero, y la muerte, después, separaron sus vidas para siempre. Un libro, pues, para leer, releer y conservar.

José Manuel Vidal Ortuño
Instituto de Enseñanza Secundaria
“Azorín”, Petrel. Alicante

García de Arrieta, Agustín
El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra. Ed. Francisco Cuevas Cervera. Sevilla: Renacimiento, 2008. 293 pp. (ISBN: 978-84-8472-414-8)

Francisco Cuevas García ofrece una elegante edición, con introducción y notas, del libro publicado en Madrid en 1814 por el erudito bibliotecario real Agustín García de Arrieta (1775-1834), bajo el prolijo título de *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra; o La filosofía de este grande ingenio, presentada en máximas, reflexiones, moralidades y agudezas de todas especies, y sobre todos los asuntos más importantes de la vida civil; sacadas de sus obras, y distribuidas por orden alfabético de materias. Va añadida al fin de él una Novela Cómica, intitulada La tía fingida; obra póstuma del mismo Cervantes, hasta ahora inédita, y la más amena, festiva y correcta de todas las de este inmortal e incomparable autor*.

Quien haya tenido paciencia para leer el título ya sabe lo que contiene el libro de García de Arrieta. Tan solamente queda dar algunos ejemplos del “orden alfabético de materias”. Se abre con: “AFRENTA: ¿en qué se diferencia del agravio?”, y sigue una cita del *Quijote*, II.32, harto conocida (91). En otros casos se acumulan las citas; bajo “AMOR: su definición; descripción de sus efectos y de sus propiedades, buenas y malas” se encuentran textos del *Quijote*; varios del *Persiles*; algunas páginas de *La Galatea*, etc. (95-107). Otros lemas son: “CULPAS: cuál es la mayor”; “DES-DICHAS: cuán trabajoso es acomodarse a ellas”; “GLOSAS DE VERSOS: no deben hacerse”; “HOMBRE: examen de su definición”; “HUMILDAD: su impor-

RESEÑAS

tancia y utilidades”; “RAZONAMIENTOS: advertencia sobre ellos”; “REFRANES: idea de ellos, y advertencias sobre su uso en la conversación”; “REINOS: cómo se deben gobernar los nuevamente conquistados” (¿cuál era la urgencia de esta enseñanza en la España de 1814?); “REYES: cómo deben hacer sus casamientos” (preocupación habitual, al parecer); “SASTRES: cualidades de estos artesanos”; “ZAPATEROS: crítica de ellos” (sin comentarios); etcétera, hasta ciento veintiséis, si no he contado mal. En conjunto, predominan las secciones que ocupan un párrafo de extensión mediana, pero las hay que se ventilan en una, dos o tres líneas y otras que se extienden una docena de páginas.

Cuevas ha realizado una meritoria labor con este texto, modernizando su presentación gráfica, anotándolo, y proveyéndolo de una introducción que sitúa el trabajo de García de Arrieta en el pensamiento literario de su época y en la tradición de los estudios cervantinos. También analiza perspicazmente el *modus operandi* de García de Arrieta, en la lematización, la selección de pasajes y leve reescritura para generalizar su alcance, y la orientación edificante que adquiere el conjunto del libro. También es valiosa su introducción al texto de *La tía fingida*, que expone la trayectoria editorial de la novelita y las implicaciones de su atribución a Cervantes.

En principio, el libro de García de Arrieta no es una contribución al cer-

vantismo de la actualidad, sino a la historia de los estudios filológicos: saca a luz los prejuicios o, como podría llamarse, el paradigma en que se trabajaba entonces, y el efecto que tenía en la comprensión y el tratamiento de los textos. No obstante, Cuevas advierte con acierto que también la actividad filológica del presente tiene sus prejuicios y paradigmas, cuyos efectos no dejan de sentirse (252). El conocimiento de la historia de la disciplina sirve de orientación, o al menos de precaución, para su práctica.

Además, no hay que descartar que un trabajo como el de García de Arrieta revele sobre Cervantes más de lo que a primera vista parece. Su libro presenta el aspecto de una colección de “lugares comunes”, como las que solían hacer para su personal uso los (pocos) lectores de la Edad Media y el Renacimiento, y acabaron recibiendo forma impresa. El tratamiento de los lugares se convirtió, como se sabe, en uno de los pilares de la mente renacentista y moderna (ver, por ejemplo: Ong, Walter J. *Ramus, Method and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1958; y Moss, Ann. *Printed Common-place-books and the Structuring of Renaissance Thought*. Oxford: Clarendon Press, 1996). Así pues, ante esta edición de Cuevas García hay que plantearse si quizá García de Arrieta no estaba simplemente vertiendo la obra de Cervantes

RESEÑAS

en un molde extraño pensado para su propio uso; es posible que estuviese recuperando, en alguna medida, la *formamentis* del autor y su tiempo.

Luis Galván
Universidad de Navarra

Garrido Gallardo, Miguel Ángel, dir.
El lenguaje literario: vocabulario crítico.
Madrid: Síntesis, 2009. 1502 pp. (ISBN:
978-8-4975-6546-2)

Este libro constituye una obra de consulta fundamental para la docencia y la iniciación en la investigación, como resulta evidente por el simple enunciado de su contenido y autores: “I: Fundamentos del lenguaje literario”, por Miguel Ángel Garrido Gallardo; “II: Historia de la Poética”, por Lubomír Doležel; “III: Historia de la Retórica”, por José A. Hernández Guerrero y M.^a del Carmen García Tejera; “IV: Estilística”, por José María Paz Gago; “V: El texto narrativo”, por Antonio Garrido Domínguez; “VI: La ficción”, por José María Pozuelo Yvancos; “VII: Retórica”, por Tomás Albaladejo; “VIII: Métrica española”, por José Domínguez Caparrós; “IX: Géneros literarios”, por Kurt Spang. Los textos proceden de un conjunto de obras que han ido apareciendo en la colección de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la editorial Síntesis a lo largo de las dos úl-

timas décadas, bajo la dirección del profesor Garrido Gallardo; se ha aprovechado la ocasión para hacer correcciones y ampliaciones. Siendo obras de probado valor, está de más entrar en observaciones particulares; la reseña se limitará a algunas observaciones sobre el efecto que producen en un volumen conjunto, y sobre la utilidad de este como “libro del profesor o *summa*”, según se propone en la introducción (7).

En primer lugar, las obras reunidas son de naturaleza distinta. Por un lado, se encuentran estudios históricos, como los de Doležel y Hernández y García, frente a tratados sistemáticos, como los de Garrido Domínguez, Albaladejo, Domínguez Caparrós y Spang; es híbrido de historia y sistema el de Pozuelo Yvancos. Por otro lado, en algunos se expone una visión personalmente elaborada del tema o la disciplina, como en los de Domínguez Caparrós y Spang, mientras que en otros predomina la exposición de aportaciones teóricas y metodológicas procedentes de diversos autores, como en los de Paz Gago y Garrido Domínguez (en este último ciertamente con un armazón sistemático que le da total coherencia). Finalmente también hay que distinguir entre las aportaciones más especulativas y las que presentan conceptos operativos para el análisis y la interpretación.

El volumen en conjunto se define tanto por lo que incluye como por lo

RESEÑAS

que excluye; y en esta ocasión las exclusiones se perciben claramente con solo considerar la colección de Teoría y Literatura Comparada de la editorial Síntesis: aproximaciones históricas a tradiciones y escuelas, como la *Teoría de la literatura eslava* (Mercedes Rodríguez), *Teoría de la literatura francesa* (Alicia Yllera), *Teoría de la literatura alemana* (Rita Gnutzmann); y a las relaciones con otras disciplinas: *Literatura y filosofía* (Manuel Asensi), *Literatura y psicología* (Isabel Paraíso), *Sociología de la literatura* (Dir. Antonio Sánchez Trigueros), etc. La selección responde a un programa explícito, naturalmente: presentar “la retórica que se ocupa de los principios constructivos del discurso literario”, y exponer sus “cuestiones [...] en el punto de desarrollo en que se encuentran [...] y listas para su aplicación (generativa o analítica) a los discursos” (8). Hay que decir que este es un programa necesario, pero no un programa suficiente, y que la docencia haría bien en anteponer a todas estas cuestiones unas consideraciones generales sobre el carácter social e institucional de la Literatura. Bienvenido sea todo análisis riguroso de la configuración lingüística de los textos, pero la pregunta “¿qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?”, ciertamente, no se responde invocando una propiedad verbal común y exclusiva de todo lo que solemos llamar Literatura. Bienvenida será, por tanto, otra *summa*

que presente la Literatura en su contexto histórico, sociológico, filosófico y psicológico.

A diferentes secciones del libro se pueden hacer observaciones análogas: la exposición razonada de los contenidos de cada disciplina deja a veces en segundo plano algunas ideas que resultarían fundamentales en la docencia. Un sencillo ejemplo, a propósito del excelente tratado sobre Métrica española. Es esencial que los estudiantes desechen lo antes posible (deberían hacerlo antes de llegar a la universidad) la idea de que es “prosa” todo aquello que no es “verso”: prosa y verso son dos maneras de formalizar el discurso, y ambos se oponen al discurso no formalizado que es el que profiere la mayoría de la gente la mayoría de las veces. Así lo hace constar Domínguez Caparrós, naturalmente, cuando encuentra ocasión (1043); pero la enseñanza no debería esperar la ocasión: debería comenzar por ello.

Algo similar sucede en la exposición de las figuras retóricas, que se encuentra en un capítulo de Garrido Gallardo (el volumen no incluye el tratado *Figuras retóricas* de J. A. Mayoral). Garrido las expone según el sistema diseñado por Todorov y Plett: licencias/intensificaciones, en la relación sonido-sentido, sintaxis, semántica, y relación signo-referente. En verdad esta ordenación es “una de las más simples y claras”, como juzga Garrido (148); pero no lo es tanto la ubicación de cada

RESEÑAS

figura en ella: para Todorov, las repeticiones son “anomalías” o licencias; para Garrido, la repetición de fonemas es “licencia” (*aliteración*), y la de palabras es “intensificación” (*anáfora*, etc.). Además, siendo para ambos la aliteración una anomalía, ciertamente no lo será de la misma forma que la metáfora, pues la norma violada no es de la misma entidad. Pues bien, antes de detenerse en estas cuestiones de detalle, la docencia podría distinguir de forma preliminar entre el sistema tradicional de la Retórica, que trabajaba por inducción, acumulando observaciones y agrupándolas bajo un término técnico, y el sistema actual de la Poética a partir del estructuralismo, que trabaja de forma deductiva. Así, lo que encontramos en esta ordenación y en otras (como las de Plett y el Grupo μ , por ejemplo) es un esquema elaborado deductivamente que luego se completa con las figuras identificadas inductivamente por la tradición retórica. La coherencia total es, sencillamente, imposible. En fin, merece la pena considerar el valor didáctico que tiene la clasificación de figuras y tropos en el manual *Persuasión: fundamentos de Retórica*, del profesor Spang, que simplifica el sistema de Lausberg, dejando seis clases: figuras de posición; de repetición; de amplificación; de omisión; de apelación; y tropos.

Desde el punto de vista práctico, el tratado que arroja más dudas es el de la Estilística. Comienza por reco-

nocer que no hay un objeto unitario llamado “estilo” que sea estudiado por todas las disciplinas o tendencias que se han llamado “estilísticas”, hace un recorrido por ellas, y termina por recomendar su abandono: “hace años que hemos entrado en el paradigma pragmático y el ámbito que correspondía a la Estilística tradicional o estructural está integrado y debe ser definitivamente sustituido por la Pragmática del texto literario, a su vez incluido dentro del ámbito epistemológico más general de la Semiótica Textual” (585). No hay mucho que objetar a esto; sí a que se haya hecho una exposición demasiado somera de las ideas de Riffaterre, y a que no se hayan incluido las ideas de Bakhtin sobre la estilística de la novela, ni las de Barthes sobre la pluralidad del texto. En el fondo está el problema de considerar que el estilo es la “manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador”, como quiere el *DRAE*; es decir, una noción ligada al concepto de autor, que poco tiene que hacer en el estudio de la Literatura. Un estilo es una convención de uso del lenguaje, una lengua funcional, un modo verbal de apropiación del mundo (Bakhtin), un código o campo restringido (Barthes). Incorporando estas nociones, y el concepto de intertextualidad, el tratado de la Estilística (dejando aparte la cuestión del nombre) sí podría haber ofrecido al-

RESEÑAS

gunas aportaciones operativas. Precisamente “intertextualidad” es una ausencia notable en el vocabulario crítico que cierra el volumen.

Sea como fuere, de estas observaciones prácticas y otras análogas que cada uno, con su experiencia, pudiera hacer, el volumen en su conjunto es todo un desafío a la docencia: hay un nivel que se debe alcanzar. Y más allá, para la investigación –no solamente en Teoría, sino en los estudios literarios en general– es toda una “propuesta” y “apuesta”, como dice su Epílogo (1482), a favor de consolidar los resultados del giro lingüístico y pragmático en el estudio de la Literatura. Tiene el valor y el mérito de asentar un estándar de conocimiento de la disciplina, sin el cual toda propuesta post-lo-que-sea no pasará del nivel de charlatanería.

Luis Galván
Universidad de Navarra

Graff Zivin, Erin

The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary. Durham: Duke University Press, 2008. 222 pp. (ISBN: 978-0-8223-4367-7)

Este libro es un estudio que analiza a conciencia lo relevante a la actualidad representacional del *judío* usando como

referencia la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX. Desde el comienzo de su análisis, Graff Zivin se distancia de una postura que pudiera comprometer el desarrollo de su análisis; es decir, su trabajo no analiza una cuestión meramente de “identidad” judía, sino que todo su trabajo pretende ser una investigación que sirva o que invite a un diálogo intelectual a propósito de las investigaciones actuales que parecen ignorar al judío –tal es su apreciación– como personaje normativo en diferentes obras, principalmente latinoamericanas.

El mismo título de su trabajo identifica la cuestión judía *a priori* proponiéndolo como un significante maleable predispuesto a cambiar de acuerdo a las circunstancias de un discurso normativo hegemónico. El título de *wandering signifier* es muy significativo puesto que hace referencia a lo que Graff Zivin pudiera considerar como una de las primeras imposiciones obligadas hacia el judío, quien habría de ser hasta el día de hoy, considerado como el Otro, marginado dentro de un espacio restringido históricamente. Hace referencia a la leyenda o al aspecto mitológico antiguo cristiano del *judío errante* visto desde una perspectiva moderna refiriéndose únicamente al trabajo de George Kumler Anderson, *The Legend of the Wandering Jew* (1965), la cual es la que condiciona el resto de la investigación. Me parece que si esta

RESEÑAS

es una idea que sirvió de punto de referencia para el entendimiento que se deseaba presentar de una comunidad o comunidades judaicas, se debió consultar también las importantes contribuciones de Luis Moreri (1643-1680) en su obra *Le grand dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane* (1674), y la obra de Antoine Agustín Calmet (1672-1757), que publica en 1707 y 1716 su principal obra *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*. En ambos estudios mencionados encontramos algunos de los primeros acercamientos eruditos acerca de la figura mítica en cuestión.

De las cinco secciones de su libro, la primera de ellas, la introducción, es una de las más importantes ya que no sólo expone el tema principal que va a tratar a lo largo del corpus de su estudio, sino que ya se adentra al análisis del mismo dejando para los cuatro capítulos siguientes ejemplos concretos de diferentes obras literarias. Su primer planteamiento, de donde habrá de partir su marco teórico, es el de elaborar la manera en que se ha concebido el concepto de *lo judío* (Jewishness) para luego verse representado dentro de la sociedad y de igual manera en los textos literarios. Para explicar cómo se construye la idea de lo judío recurre primero al imaginario histórico del occidente utilizando tanto textos europeos como norteamericanos que analizan de

manera teórico-histórica dichas cuestiones. Nos referimos principalmente a los textos de Max Silverman, Zygmunt Barman, Slavoj Žižek, Bryan Cheyene y Laura Marcus; textos de los cuales parten las posturas que se habrán de aplicar a los textos literarios latinoamericanos a investigar. De las teorías postuladas por los críticos y pensadores mencionados, una de ellas se refleja en todo el análisis de Graff Zivin, la cuestión de la *maleabilidad* de lo judío como signifiante. Es decir, la manera en que se concibe y se considera al sujeto judío como signo lingüístico abierto a múltiples interpretaciones. El ejemplo más claro de esa maleabilidad y al que se habrá de aludir en los ejemplos literarios mencionados, es el concepto cuasi general del judío visto como el sujeto dominante por parte del sector social de las clases bajas, mientras que los mismos judíos son vistos o tienden a entenderse por parte de las élites sociales, como un grupo de raza inferior.

En el primer capítulo Graff Zivin presenta la cuestión judía entre la dicotomía de lo sano y lo enfermo, elaborando de esta manera un concepto nuevo, *diagnosticar* (diagnose), apegado a la alegoría médica para representar una visión de lo judío en ciertos grupos sociales y literarios de Latinoamérica —aunque para fines prácticos del estudio, el tema y las posturas teóricas presentados son aplicables a la

RESEÑAS

lo judío en general—. La cuestión judía y el entendimiento de ésta se basa no sólo en la manera en que el judío se percibe o el entendimiento o conocimiento que se tenga de este grupo social, sino que para Graff Zivin el conocimiento del Otro se inicia por una cuestión de *ansiedad* (*anxiety*) nacida por un miedo o rechazo que se tiene hacia lo desconocido o hacia aquello no deseable. La manera en que lo judío se ha visto identificado ha sido a través de aquello que representa lo degenerado, lo enfermo, o lo deforme; algunos de los ejemplos que se presentan en el libro son las novelas del siglo XIX, *María* (1867) de Jorge Isaacs, *La bolsa* (1891) de Julián Martel, *Los raros* (1896) de Rubén Darío, *Al margen de la ciencia* (1908) de José Ingenieros, y *De sobremesa* (1925) de José Asunción Silva. También se presentan los ejemplos de dos escritoras contemporáneas judías hispanas, Luisa Futoransky con su novela *De pe a pa* (1986) y Margo Glanz con su relato “Zapatos” (1991); ambos textos presentan una definición de lo judío que, aunque venga de escritoras “judías,” se une a ese concepto de diagnosticar lo judío, siendo entendido este concepto como algo enfermo o como algo deforme.

El siguiente capítulo analiza, como concepto teórico-histórico, la manera en que lo judío se ha visto asociado en ciertas transacciones monetarias, tanto en préstamos como en el ámbito de

la prostitución, asociando en ambos casos al judío como amante del dinero e iniciador de una forma de prostitución del mismo. El desarrollo histórico que se presenta, identifica la manera en que los judíos se vieron orillados a ciertos tipos de transacción monetaria válidos sólo entre los judíos, la manera de obtener intereses por préstamos de dinero, considerando estas transacciones como maneras de prostitución del dinero. Esta relación entre judío, dinero y prostitución es la que se analiza en los textos presentados en este capítulo, de Julián Martel *La bolsa* (1891), de Hilario Tácito *Madame Pommery* (1920), de Clara Beter *Versos de una...* (1926), de Jorge Luis Borges “Emma Zunz” (1948) y de Enrique Fogwill *Vivir afuera* (1998).

En el tercer capítulo Graff Zivin elabora conceptos de identidad judía que van muy unidos a la idea de conversión, aplicados directamente a lo que la autora llama *conversión textual*. Esta conversión, que en los textos se presenta como maneras de asimilación por parte de los judíos, es la que encamina a este grupo social hacia un proyecto totalizador de consolidación de nación que además ofrece a los judíos la posibilidad de borrar diferencias dentro de una sociedad normativa. Sin embargo, para Graff Zivin es esta misma conversión la que orilla al converso hacia una postura inestable de identidad, creando en el converso cierta ansiedad al no

RESEÑAS

saberse o no entenderse como judío o no judío. Este mismo cuestionamiento de identidad también lo vemos asociado en la cuestión de género, donde se compara la conversión entre mujeres y hombres en textos literarios y donde además encontramos dentro de la diégesis de los relatos la muerte de las mujeres conversas a diferencias de los hombres conversos que logran sobrevivir. Los textos aludidos son el de *María* de Jorge Isaacs, *La hija del judío* (1848) de Justo Sierra O'Reilly, *O Santo Inquérito* (1966) de Alfred Dias Gomes, *Pessach: A travessia* (1967) de Carlos Heitor Cony, y *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa.

El cuarto y último capítulo funciona a manera de conclusión del estudio. En este capítulo Graff Zivin sigue cuestionándose las maneras en que se desarrollan las posibles identidades que encuentra el sujeto. Elabora este tema cuestionando y analizando diferentes posturas teórico-filosóficas y planteándose a lo largo del capítulo las maneras y límites de representación que tiene el sujeto. Presenta el relato "Deutches Requiem" (1946) de Jorge Luis Borges, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, y *Los planetas* (1999) de Sergio Chejfec, para estudiar la manera en que la cuestión de lo judío se ve representada en cuanto a los límites de lo textual. Las representaciones que se exponen acerca de la cuestión judía y las teorías expuestas a

lo largo del estudio, ofrecen una oportunidad de diálogo y elaboración sobre este tema que parece ser limitado en cuanto a los estudios latinoamericanos. *The Wandering Signifier...* es un libro que por su acercamiento teórico-literario habrá de convertirse en una lectura obligada no sólo para los especialistas en el tema de estudios literarios judíos sino para aquellos que quieran tener un amplio conocimiento de la literatura latinoamericana actual.

Rodrigo Pereyra-Espinoza
Texas Tech University. EE.UU.

Sor Juana Inés de la Cruz

Neptuno alegórico. Eds. Vincent Martin y Electa Arenal. Madrid: Cátedra, 2009. 202 pp. (ISBN: 978-84-376-2552-2)

En 1680 el cabildo de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México le encargó a Sor Juana Inés de la Cruz el diseño del arco que se erigiría en la fachada occidental de la catedral para la entrada oficial del vigésimo octavo virrey de Nueva España, Tomás Antonio de la Cerda, conde de Paredes y marqués de la Laguna. La joven y ya célebre Sor Juana eligió el tema alegórico-mitológico del arco (basado en el dios Neptuno como *alter ego* del nuevo virrey), desarrolló y explicó en prosa el programa iconográfico luego ejecuta-

RESEÑAS

do por pintores y calígrafos en los lienzos y “jeroglíficos” que adornaban el arco, y compuso la “explicación del arco” en verso que se leyó ante el virrey y el público el día de la entrada oficial (30 de noviembre de 1680). El arco – construcción efímera de la cual no ha quedado representación pictórica– y los textos en prosa y verso de Sor Juana que se han conservado en múltiples ediciones desde el siglo diecisiete, llevan el título *Neptuno alegórico*. Ahora Vincent Martin y Electa Arenal han publicado una nueva y excelente edición del *Neptuno*, una edición que facilita un nuevo acercamiento al artefacto espléndido de 1680, a los actos ceremoniales y festivos que se realizaron en torno a él, y a una versión definitiva de los textos que conservan su memoria.

Hoy día, el *Neptuno alegórico* es menos leído que otras composiciones de la monja mexicana –su lírica amorosa, su comedia *Los empeños de una casa*, y la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* con sus revelaciones autobiográficas y su feminismo *avant la lettre*–. Aun para los especialistas de la obra de Sor Juana, el *Neptuno* ha quedado un poco al margen, si bien los sorjuanistas admiran la aparatosidad barroca y la vasta erudición de esta obra, y reconocen cierto contenido polémico que se entreteje sutilmente en su discurso panegírico. Es fácil olvidar que el actual estatus secundario del *Neptuno* es un anacronismo que resulta de la evolución de los gus-

tos literarios, de la inevitable separación del texto de su contexto original (de carácter festivo y transitorio), y de la desaparición del objeto al cual el texto corresponde.

En la época de Sor Juana, en cambio, el *Neptuno* se consideraba una de las composiciones más importantes de la monja –la más pública y visible, la que más verificaba el estatus de su autora y más prestigio le confería entre la élite de la capital novohispana–. El cabildo de la catedral le confiaba a Sor Juana una obra cuya importancia era no sólo estética, sino también cívica y política. Además de rendir homenaje a los nuevos virreyes, los arcos los aconsejaban e instruían; Sor Juana sería una portavoz de las aspiraciones colectivas de la ciudad en este momento de su historia. A nivel personal y profesional, el *Neptuno* inauguró una década de esplendor para su autora, durante la cual ésta gozaba de la amistad y del mecenazgo de los marqueses de la Laguna. En 1689 Sor Juana vio publicada en España, gracias a la marquesa, la primera colección importante de sus obras, la *Inundación castálida*, que incluía el *Neptuno alegórico*. La *Inundación castálida* se publicaría ocho veces más en España hasta 1725.

En el siglo veinte, el *Neptuno* volvió a aparecer en nuevas ediciones de la *Inundación castálida*, como la muy esmerada de Georgina Sabat de Rivers (1982), y en otras colecciones como las monumentales *Obras completas* editadas

RESEÑAS

por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda (1951-1957; Salceda se encargó del volumen 4 en que apareció el *Neptuno*). Para esta nueva edición del *Neptuno* que aquí reseñamos, Vincent Martín (quien se ha ocupado principalmente de editar y glosar el texto) no sólo ha consultado las demás ediciones modernas, sino también las antiguas ediciones de la *Inundación castálida*, con la meta de establecer el texto definitivo del *Neptuno*. Sus notas al texto superan en detalle a las ya excelentes de Salceda, Sabat de Rivers y otros. Martín traduce, glosa (y a veces corrige entre corchetes) las numerosas citas en latín del texto, indicando los autores antiguos en que se basan; luego, para “exponer el proceso creador de nuestra escritora” (49), rastrea estas citas en los manuales y compendios de los siglos dieciséis y diecisiete (como los de Baltasar de Vitoria, Natale Conti y Vincenzo Cartari). Sor Juana aparentemente recurrió a obras de este tipo para componer el *Neptuno*, como nos recuerda Martín, “por encargo y muy rápidamente” (49). De esta forma, Martín contribuye a nuestra comprensión de las dimensiones del universo intelectual de Sor Juana, y nos ayuda a reconstruir su método de aprovechar las fuentes –no siempre originales– que tenía a su alcance.

Por su parte, Electa Arenal –distinguida sorjuanista y especialista en la cultura de los conventos coloniales y

peninsulares– ofrece una introducción multidimensional al *Neptuno*, en la que sitúa la obra en los varios contextos necesarios para su plena comprensión. Pasa revista a la vida y la obra de Sor Juana, elucidando la significación de la comisión conferida a Sor Juana dentro de su trayectoria personal y profesional. Explica la costumbre de los arcos triunfales erigidos para las entradas oficiales de virreyes, y el método de revestirlos de emblemas y cuadros alegóricos, para luego ser explicados ceremonialmente ante el magnate en cuestión. Traza las fortunas editoriales del *Neptuno* desde el estreno del arco en 1680, y reconoce las contribuciones magistrales de Octavio Paz, José Pascual Buxó, Georgina Sabat de Rivers y los demás estudiosos que han esclarecido las complejidades iconográficas y mitológicas del arco ideado por Sor Juana, con oscuras raíces en la tradición emblemática y esotérica. Siempre atenta a lo que llama “las dimensiones codificadas y re-visionarias” (14) del *Neptuno*, Arenal busca los momentos en los que la autora del *Neptuno* articula –o mejor dicho insinúa– ideas feministas y actitudes contestatarias, y afirma oblicuamente su propio papel como poeta oficial y consejera del nuevo virrey. Es especialmente sugestiva la “guía de lectura” en la que Arenal examina y comenta individualmente los ocho lienzos y los seis “jeroglíficos” del arco, no sólo para re-

RESEÑAS

construir su aspecto visual, sino también para revelar los posibles “códigos subliminales” contenidos en ellos.

Las ilustraciones que acompañan al texto en esta edición –emblemas, retratos, cuadros mitológicos de la época, etc.– están muy bien elegidas. Tal vez hubiera sido útil incluir, para el lector menos familiarizado con la tradición de los arcos ceremoniales, una reconstrucción pictórica del *Neptuno* o la ilustración de un arco comparable (como el que figura en el cuadro titulado *Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí* de Melchor Pérez de Holguín, en el Museo de América de Madrid). También hubiera sido conveniente dedicar más atención al otro arco mexicano de 1680 (auspiciado por el cabildo de la ciudad), el *Teatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora. Un *tour de force* como el *Neptuno*, el *Teatro de virtudes políticas* ofrecía la novedad atrevida de un esquema alegórico-mitológico que se basaba, no en los dioses de la antigüedad grecorromana, sino en los antiguos monarcas aztecas cuyas virtudes servirían de modelo para el nuevo gobernante del virreinato. Un análisis comparativo de los dos arcos hubiera puesto de relieve el carácter extraordinario de ambos, y la feliz coincidencia de los dos talentos excepcionales contratados para las ceremonias en honor del marqués de la Laguna. Pero éstos son reparos pequeños. Con esta edición, Arenal y Martín ha-

cen una contribución espléndida a los estudios sorjuaninos. Gracias a la introducción orientadora y las glosas exhaustivas, cualquier lector interesado – sea especialista o no – podrá leer el *Neptuno* con provecho y gusto. Guiado por esta edición, y con la ayuda de lo que Sor Juana llamaría “el pincel invisible” de la imaginación, el lector podrá reconstruir mentalmente el magnífico y efímero arco que dio la bienvenida a un nuevo virrey de Nueva España aquella tarde de noviembre de 1680.

Frederick Luciani

Universidad de Colgate. EE.UU.

Lillo, Baldomero

Obra completa. Eds. Ignacio Álvarez y Hugo Bello Maldonado. Biblioteca Chilena, vol. 1. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008. 799 pp. (ISBN: 978-956-8421-17-5)

Baldomero Lillo (1867-1923), primer gran cuentista chileno y un narrador que sin duda vale la pena leer, fue el responsable del abandono del escenario novelesco del salón criollo, que caracterizaba a la narrativa de fin de siglo, para descender al infierno de las minas de carbón, ese lugar donde trabajaban hasta el agotamiento y la inanición unos mineros que se nos presentan inhumanamente explotados. Hombre de cla-

RESEÑAS

se media nacido en Lota, en medio de la región carbonífera, Lillo fue un aventajado testigo de ese inframundo, el cual conoció personalmente. En palabras del escritor Carlos Droguett, “no hay escritor más antiliterario que él, no es un cómodo y estomacal testigo de oídas, no está arrinconado en su habitación, escribiendo en un pedazo de palo las consejas de otro, no, él está en la calle, en el patio del conventillo, en la ronda de presos de la comisaría, en el fondo de la mina”. Y añade “no es ni siquiera un testigo del dolor, él es el dolor mismo, personificado y presente, de ahí su fuerza, su sinceridad, su vigencia y su permanencia” (660). De la pluma de Lillo brotan algunos de los mejores y más estremecedores relatos que protagonizan los mineros de *Sub tierra*. Es difícil apartar de nuestra retina a los protagonistas de cuentos como “Los inválidos”, “La compuerta número 12”, “El chiflón del diablo” y “Juan Farriña”, por mencionar algunos de los más conocidos. Pero su prosa no solo dibuja la angustia de esos mineros cuya vida se extingue irremediabilmente entre los piques y los túneles subterráneos, sino también la de sus familias en la superficie, así como la de los campesinos y la gente de mar. De ello dan cuenta relatos como “El pozo”, “Caza mayor”, “Cañuela y Petaca” y “El registro”, entre los de tema campesino, y “El ahogado”, “El remolque”, “Subsole”, “El hallazgo” y “La ballena”, entre los de

tema marino. Y en todos ellos mantendrá siempre una misma constante: la denuncia, sin retóricas ideológicas, de la injusticia, del mal y de la impiedad que arrasa la vida de esos seres humanos desvalidos, víctimas de su sino trágico y de la miseria, en vivo contraste con unos pocos acomodados que viven haciendo la vista gorda ante el sufrimiento de esos obreros.

Esta voluminosa edición de la *Obra completa* de Baldomero Lillo comienza con un interesante prólogo de Jaime Concha, titulado “Lillo y los condenados de la tierra” (15-67), en el cual se aborda la historia de la figura del minero, centrándose, sobre todo, en los duros datos de la explotación minera en la época en que Lillo sitúa sus relatos, proporcionando cifras humanas concretas. Además, Concha hace una revisión del tema en la literatura, partiendo por *Germinal* (1884-1885), de Emile Zola, así como en el cine, desde la película del norteamericano John Ford (*How green was my valley*, 1941) hasta la reciente adaptación de *Sub tierra* de Lillo en la película homónima de 2003, dirigida por el chileno Marcelo Ferrari. Asimismo, es muy bienvenido el recorrido que hace por los contextos históricos y culturales que marcaron la obra de Lillo. El único reparo que se puede hacer al prólogo de Concha es gatillado por un hecho personal que saca a colación: en 1971 y 1972 él mismo tuvo la oportunidad de bajar a la

RESEÑAS

mina de Lota; a propósito de esta experiencia, Concha se desata en un comentario político contra la dictadura de Augusto Pinochet, mencionando a unos desaparecidos del régimen (29, n. 17) que poco y nada tienen que ver con la materia del prólogo.

Siguiendo el orden de presentación, comento a continuación la edición de los cuentos de Lillo, teniendo a la vista los criterios editoriales esgrimidos por los editores. En primer lugar figuran los cuentos publicados por el autor bajo el nombre de *Sub terra* (1904, con edición corregida y aumentada en 1917); luego aparecen los de *Sub sole* (1907) y, finalmente, sus cuentos –algunos publicados en vida de Lillo y otros póstumos– aglutinados por José Santos González Vera bajo el nombre de *Relatos populares* (1942). Destaca además la publicación del texto de *La huelga*, novela inconclusa de Lillo sobre la explotación del salitre en la que se encontraba trabajando al momento de morir. Huelga decir que hay que felicitar sinceramente a los dos editores por su trabajo de investigación, recopilación y edición de los textos de Lillo, y a la Universidad Alberto Hurtado por la creación de esta colección que en conjunto han titulado Biblioteca Chilena, iniciada con la *Obra completa* de tan gran cuentista. Es un hecho positivo porque significa que están proyectando su labor en el tiempo y seguramente veremos aparecer nuevas edi-

ciones de las obras de otros connotados autores chilenos abandonados por el mundo editorial. Hay que destacar, por cierto, la calidad de la edición y la cuidada presentación del texto, aunque este no esté exento de algunas erratas, que sin duda podrán corregirse en futuras reediciones. Los criterios de edición parecen razonables, y los editores demuestran haber rastreado concienzudamente todas las publicaciones, tanto en vida como póstumas, de los cuentos de Lillo, hecho que nos asegura estar, por fin, frente a una versión definitiva de sus relatos. Sin embargo, en el afán de mejorar algunos criterios de la colección, me permito aportar algunas sugerencias:

a) En relatos como los de Lillo, donde se repiten, cuento tras cuento, nombres técnicos relacionados con las labores de extracción del carbón, parece innecesaria la repetición de las mismas notas a pie de página, repetición que en los criterios editoriales (80) los editores justifican porque este tipo de obras nunca se lee ordenadamente, y más vale pecar por exceso que por omisión, dicen. Sin duda el problema se solucionaría mejor simplemente agregando un glosario o un índice de voces anotadas al final de la edición, que el lector disperso pueda consultar cada vez que un vocablo le genere dudas.

b) Lillo corrigió varios de sus cuentos iniciales, desechando largos pasajes. Es de agradecer que los editores

RESEÑAS

hayan decidido proporcionar a pie de página esos textos omitidos por Lillo, pero no parece justificado mantener en ellos la ortografía arcaica de los originales, que bien se puede modernizar, tal como se ha hecho con el texto definitivo de Lillo finalmente editado, lo cual facilita la tarea al lector.

c) Otro problema que hay que revisar es la puntuación. Los editores indican que han mantenido estrictamente la puntuación de los relatos tal como figura en los textos publicados en vida de Lillo, corrigiendo solo las erratas literales. Pero son numerosos los casos en que la puntuación conservada hacía necesaria la enmienda. Solo por poner algunos ejemplos, véanse los siguientes pasajes: “El mozo se interpuso y, con tono sombrío, y resuelto exclamó” (*El pozo*, 150); “Súbitamente se descolgaba del árbol y, caía sobre la grupa del animal, un monstruo espantable...” (*La chascuda*, 423); o este otro donde, dado que la puntuación brilla por su ausencia, nos vemos obligados a coger aire antes de leer: “Era el favorito de la clientela femenina de la villa que no quería ser atendida sino por él con gran desconsuelo de los demás horteras que no podían conformarse con esta para ellos injustificada preferencia” (*La propina*, 437). En estos y en muchos otros casos se hacía necesaria una actualización o enmienda de la puntuación o ausencia de ella, fuera ésta de Lillo o de sus editores, sin que esto sig-

nificara, creo, pasar a llevar su estilo literario, que por supuesto debe ser respetado. Por último, me refiero a un problema de anotación filológica: en el cuento *El oro*, (290), a la frase de Lillo “alcanzaré la veloz cuadriga antes que desaparezca debajo del mar”, corresponde la siguiente nota 44 de los editores a la voz *cuadriga*: “Carro tirado por cuatro caballos, usado en la antigüedad en las carreras del circo y como símbolo del regreso de los triunfadores”. La nota, aunque correcta, no ahonda en el sentido principal de la frase. Debí anotarse ahí que la alusión de Lillo es al sol y al famoso mito de su hijo Faetonte, al cual aquel le prestó su carro, con desastrosas consecuencias, tal como narra Ovidio en sus *Metamorfosis*.

Los restantes segmentos de la edición, todos muy valiosos, corresponden a un dossier, una cronología y finalmente la bibliografía. Tres trabajos integran el dossier. El primero, del escritor chileno y Premio Nacional de Literatura Carlos Droguett, bien conocido por novelas como *Eloy* (1960), *Patás de perro* (1965) y *El compadre* (1967), se titula “Baldomero Lillo o el hombre devorado” (643-61). Publicado inicialmente en la Revista *Mensaje* 209 (1972), este texto es el comentario pleno de admiración de un escritor que se rinde ante la prosa de su maestro. En este sentido, cabe destacar la comparación que hace Droguett de uno de los relatos marinos de Lillo, “El hallazgo”, publicado por

RESEÑAS

primera vez por Lillo en 1919 e incluido después en sus *Relatos populares* (1942), con la novela *El viejo y el mar* (1952) de Hemingway. Para Droguett en esta competencia sale ganando, sin duda alguna, Lillo, no solo porque frente al tema similar de ambas obras la del chileno es anterior a la del norteamericano, sino porque “no hay en Hemingway esa hondura de sentimiento, esa incisión en el dolor que es esencial en Lillo” (650). Los personajes de Hemingway son siempre héroes arquetípicos, superhombres, triunfadores, mientras que los de Lillo no son héroes, sino hombres, seres verdaderos corrientes y sufrientes. Sin embargo, no todo son alabanzas a Lillo: en un apartado que subtitula “Morir dos veces” (654), Droguett dedica algunos interesantes párrafos a pasar revista a lo que él llama la incapacidad del cuentista chileno de cerrar a tiempo muchos de sus relatos. Comentando uno de ellos, que lleva por título “El ahogado”, Droguett puntualiza cómo el relato debió terminar cuando el pescador Sebastián, apremiado de dinero para obtener la mano de su querida Magdalena –la cual está a punto de decidirse por un mejor partido–, encuentra providencialmente en las heladas aguas del mar a un moribundo desertor de un buque de guerra, el cual porta consigo un portamonedas repleto de monedas de oro. La conciencia de Sebastián libra un furioso combate, pero finalmente su amor y la

codicia pueden más y, ansioso de apropiarse del dinero salvador, le revienta el salvavidas al moribundo. Para su estupor y desconsuelo, el hombre se hunde llevándose tras de sí el portamonedas. A juicio de Droguett el cuento debía terminar brillantemente ahí (654). Y claro es que Lillo dedica varias páginas más a narrar un nuevo encuentro del ya enloquecido Sebastián con el cadáver del ahogado que lo persigue, hasta llegar a su irremediable muerte final.

El segundo artículo es de Luis Bocaz y lleva por título “*Sub terra* de Baldomero Lillo y la gestación de una conciencia alternativa” (663-96), publicado en *Estudios Filológicos* 40 (2005), cuyo eje gira en torno al carácter rupturista del discurso presente en los cuentos de Lillo frente al discurso de la clase oligárquica dominante: “*Sub terra* es un detonante para debatir la llamada “cuestión social” desestimada por los círculos dirigentes” (686). Destaco, entre todos los temas abordados por Bocaz, la vinculación que establece entre los cuentos mineros de Lillo y fuentes paralelas tan importantes como los *Bocetos californianos* de Bret Harte (1836-1902), escritos por el norteamericano al calor de la fiebre del oro en California, o el mismo *Germinal* de Émile Zola. En favor de la creación de Lillo jugaría un mayor contacto con la realidad descrita, contacto muy superficial en el caso de Harte y Zola, según Bocaz (670-72). Por último, Bocaz

RESEÑAS

destaca que Lillo representa al intelectual de capas medias emergentes, y su obra es esencialmente chilena y enfocada en lo social, distanciándose de la literatura del pasado y de la corriente literaria del modernismo (689).

El tercer y último artículo, a nuestro juicio el mejor de todos los contenidos en este volumen, es “Seis cuentos de Baldomero Lillo”, firmado por Leonidas Morales y publicado originalmente en *Estudios Filológicos* 2 (1966). Tomando como eje seis relatos redondos de *Sub terra* que giran en torno al mundo de la mina de carbón, Morales postula la presencia de dos niveles en todos ellos: a) El espacio subterráneo de la mina y b) ese espacio como una visión del infierno (700). El análisis de Morales toma como punto inicial los trabajos, todavía embrionarios, de autores como el crítico chileno Alone, que en un texto de 1954 indicaba que Baldomero Lillo habría descendido a la mina “como Dante, provisto de una terrible lámpara. Narra la existencia infernal de los mineros, inmutable, poniendo un detalle después de otro, descansadamente, hasta espantar” (702). Según Morales, el patetismo duro y seco de los relatos de Lillo no se puede, sin más, reducir a la sociología marxista (731); en realidad, el de Lillo es un mundo traspasado de religiosidad y responde a una concepción cristiana del hombre, con un trasfondo de pensamiento cristiano-bíblico que gravita so-

bre la significación del mundo narrado y que cimenta la visión grotesco-infernal de Lillo (702-03).

Cerrando la edición encontramos la Cronología, realizada por la estudiante de pedagogía Mayling Tan, la cual resulta de suma utilidad para situar el contexto cultural, social y político en que se desenvuelven la vida y la obra de Baldomero Lillo. Del mismo modo, la Bibliografía incluye no solo un completo registro de todas las publicaciones de las obras de Lillo (en revistas, periódicos, libros y antologías), sino que enlista todas las traducciones conocidas y es un completo registro bibliográfico de todas las fuentes que aparecen citadas en el prólogo, en las notas al pie y en los distintos estudios agrupados en el dossier. Para el lector interesado y para el estudioso de la obra de Lillo esta edición resulta, por tanto, de una inestimable utilidad.

Miguel Donoso Rodríguez
Pontificia Universidad Católica de Chile

Martín Ezpeleta, Antonio

Las “historias literarias” de los escritores de la Generación del 27. Madrid: Arco Libros, 2008. (ISBN: 978-84-7635-749-1)

El interés por el género de las *historias literarias* ha surgido en la actualidad

RESEÑAS

como resultado del debate de la teoría posmoderna sobre la pertinencia de la diacronía histórica en el estudio literario. Mientras esperamos la elaboración de una definitiva *Historia de la historiografía literaria española*, la presente monografía nos acerca al estudio de cuatro historias literarias de la primera mitad del siglo XX: las elaboradas por Ángel Valbuena Prat, Ernesto Giménez Caballero, Juan Chabás y Max Aub. La coyuntura socio-histórica en la que se enmarcan estas cuatro historias literarias de escritores se puede enmarcar entre el espíritu del noventayochismo y el franquismo sin dejar de retomar la idea de las literaturas nacionales del siglo anterior.

Es cierto, por otra parte, que el desarrollo de la historiografía literaria española siguió el camino que trazó la renovación crítica surgida a partir de Menéndez Pidal y el Centro de Estudios Históricos; no obstante, la institución nunca dio lugar a una historia de la literatura española. A partir de los años treinta, asistimos a un auge del género que se plasmaría no sólo en la obra de los autores estudiados sino además en la de Guillermo Díaz-Plaja, José Manuel Blecua, Gonzalo Torrente Ballester, Julio Cejador o Fernando Lázaro Carreter. Más allá de estos trabajos, el hispanismo en el exterior había dado sus frutos a través de la obra Ernest Merimée, Aubrey Bell, Miguel Romera Navarro y, como no, Ángel del Río,

cuya *Historia de la literatura española* fue ampliamente divulgada. A ellos habría que sumar la producción de los exiliados de la República, quienes se adentraron en el género como respuesta a la demanda editorial o a su desarrollo profesional.

Quizás el capítulo más elogioso es el dedicado a la *Historia de la literatura española* (1937) de Ángel Valbuena Prat que pasa por ser la más personal de los años que preceden al franquismo; la ausencia de prejuicios y la constitución de un canon que, en parte, respondía a la estética del grupo del 27 son algunos de los rasgos que caracterizan la obra. Según el autor, la *Historia* de Valbuena Prat responde a una erudición innegable y a una ambición crítica muy por encima de los diversos textos académicos existentes. La obra analizada de Valbuena Prat destaca por el análisis del canon de la literatura española y sus relaciones con la literatura universal. En parte, son evidentes las influencias de Menéndez Pelayo y, desde luego, las huellas de la escuela positivista francesa de Brunetière.

El aspecto comparatista de la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat es una característica que llama la atención al autor, quien dedica un capítulo a la comprensión de la literatura española dentro de la universal que ofrece el historiador catalán. Este factor destaca entre muchos otros, como la comparación con las artes: pintura y música, preferentemente.

RESEÑAS

Buena parte del capítulo se dirige hacia el análisis del llamado “canon canonizado”, esto es, el conjunto de obras que componen el canon de la literatura española del historiador y que, de manera patente, han influido en la perspectiva de los especialistas venideros. El autor del estudio realiza un recorrido por las distintas épocas y géneros para analizar específicamente aquellas obras y autores que más interesan al historiador: el *Poema del Mío Cid*, Cervantes, la novela picaresca, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Góngora, Moratín, Ramón de la Cruz, Cadalso, Larra, Bécquer y, como no, los novelistas del XIX: Cecilia Böhl de Faber, Alarcón, Valera y Galdós –excepto *Clarín*, a quien sitúa como precursor del 98–. También Pardo Bazán, la cual, como Böhl de Faber, se halla bajo la perenne etiqueta de mujer escritora.

Respecto a la literatura del XX, Valbuena Prat incide en la figura clave de los inicios de siglo como es Rubén Darío y su importante impronta en la poesía española; además de él, un elogiado Manuel Machado, Unamuno, Azorín y Valle-Inclán. Respecto a las novelas, cabe destacar los comentarios acerca de la obra de Felipe Trigo, Blasco Ibáñez y, desde luego, los elogios hacia las figuras de Pérez de Ayala y Gabriel Miró; entre los ensayistas, quienes ocupan un importante apartado de su *Historia*, destaca obviamente la figura

clave de Ortega. Por último, la Generación del 27, cuya nómina es más amplia de lo habitual, y la literatura del medio siglo en la que cabe valorar el esfuerzo intuitivo, sin apenas base crítica, de selección de una nómina de autores contemporánea al acto de escritura. El autor de la monografía analiza además la metodología empleada por Valbuena Prat; además de la comparación entre obras, es importante el uso de la biografía como manera de abordar los autores centrales de la *Historia*.

El cuarto capítulo, dedicado a la historiografía literaria de Ernesto Giménez Caballero, centra su figura dentro de la ideología del fascismo español y sus implicaciones culturales. Los manuales de Giménez Caballero fueron un referente pedagógico en la España de Franco, mucho menos imparciales, desde luego, que los de Guillermo Díaz-Plaja o José Manuel Blecua, que también circulaban por la misma época; el primero de ellos, titulado *Lengua y literatura de España y su Imperio* fue publicado en siete volúmenes y conviviría con *Lengua y literatura de España*, también en siete volúmenes.

El autor analiza la vinculación de la historia literaria de Giménez Caballero con teorías como las del genio español o con el nacionalismo que, evidentemente, marca su canon. En este sentido, obras como el *Poema de Mío Cid*, los *Milagros de Nuestra Señora*, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena

RESEÑAS

o autores como Calderón, Quevedo, Lope de Vega son una muestra de sus preferencias literarias tan evidentes como las ausencias, entre las que figura Galdós y gran parte de la Generación del 27. En este mismo capítulo, el autor analiza la metodología y la periodización de la historia literaria en la que destaca el sistema de las tres edades: edad de hierro, edad de oro y edad de plata.

El quinto capítulo está dedicado a la labor historiográfica de Juan Chabás; el escritor de Denia inició en su exilio en Cuba una de las obras más interesantes desde el punto de vista que nos ocupa; esta labor ya había sido iniciada antes de la Guerra Civil a través de la *Breve Historia de la Literatura Española*, versión temprana de la que más tarde sería la *Nueva y manual historia de la literatura española* en la que se continuaría insistiendo en el contexto socio-histórico. Sin embargo, son muchos los cambios que introduce; por una parte, la atención a los orígenes del español; por otra, la inserción de tablas cronológicas que establece elementos de comparación con otras literaturas nacionales y determinados acontecimientos políticos. En 1952, Chabás publicó *Literatura española contemporánea*, editada recientemente por Javier Pérez Bazo; la obra pasa por ser una de las primeras y más maduras reflexiones sobre la literatura del siglo XX español.

Además de las dos obras historio-

gráficas, el autor no deja de reseñar otros textos críticos y antologías. De difícil acceso son tanto la *Antología general de la literatura española* como *Poetas de todos los tiempos*, publicada póstumamente en 1960; la primera de ellas, centrada en el afán pedagógico, reivindica lo popular que, como en la mayor parte de críticos del periodo, representa el *Volkgeist* español. Por su parte, la segunda antología está mucho más cargada de las ideas socio-políticas de Chabás, aunque, no por ello, excluye la reflexión sobre la lírica, muy influida, como en otros autores, por la búsqueda del espíritu nacional. Otros estudios literarios analizados son *Vuelo y estilo*, escrito antes del exilio, en la que no está ausente la influencia de las corrientes estilísticas, representada en nuestro país por Dámaso Alonso y *Con los mismos ojos*, de 1956, recopilación de cuatro ensayos sobre Vives, Descartes, Martí y Gorki. El capítulo termina analizando algunos de los temas relevantes para la crítica y la historiografía de Juan Chabás como son el poso que la crítica marxista tiene en su obra, el canon de la literatura del siglo XX y el testimonio del exilio.

El último capítulo se ocupa de esclarecer la obra crítica e historiográfica de Max Aub. Llegado a México en 1942, Max Aub publicó, por encargo, su *Manual de Historia de la Literatura Española* en 1966. Además de este texto, completan su obra crítica *La poesía española contemporánea*, *Discurso de la novela es-*

RESEÑAS

pañola, *La prosa española del XIX* y un libro de artículos, *Pruebas*. Antonio Martín realiza, en primer lugar, un análisis de cómo el exilio influyó en la producción de sus ensayos literarios y en su visión de la literatura desde el compromiso ético; el estudio del *Manual de Historia de la Literatura Española* ocupa buena parte del capítulo centrado, sobre todo, en determinados aspectos como son las fuentes historiográficas empleadas, la fuerte influencia de la historia política de España en los factores culturales, además del subjetivismo del autor en determinados elementos del texto.

Asimismo el canon y la periodización son las características del texto que más llaman la atención al autor; en primer lugar, el que se denomina el “canon canónico” no es otro que el conjunto de obras que forma parte de la tradición historiográfica-literaria que parte de Menéndez Pelayo y que, desde luego, se asienta con Menéndez Pidal y sus discípulos; por otra parte, el modelo generacional de Max Aub caracterizado por elementos peculiares. Un aspecto relevante de la obra es la valoración que de la literatura del exilio comienza a hacer Aub; a diferencia de la opinión del autor, no se trata tanto de que Aub confiara en que el exilio fuera a terminar en los años sesenta sino que no podía prever la fecha de fin del franquismo, por ello esta etapa queda señalada con puntos suspensivos.

Tras analizar el *Manual de His-*

toria de la Literatura Española, el autor intenta realizar una aproximación a los estudios literarios del autor; se trata de un punto en gran medida incompleto pues, como sabemos, Aub dedicó una gran parte de su trabajo en el exilio a la crítica literaria en revistas culturales y literarias en la que continuó tratando temas referentes a la historia literaria española y latinoamericana (Meyer, ed. 2007).

En conjunto, el ensayo contiene más de lo que anuncia; se trata de un recorrido por cuatro historias literarias y por la obra de cuatro autores imprescindibles para dar muestra de los recorridos de los estudios literarios en la España del siglo XX.

Eva Soler Sasera
Universidad de Valencia

Meunier, Philippe y
Edgard Samper, eds.

Mélanges en hommage à Jacques Soubeyrou. Saint-Étienne: Éditions du CELEC, 2008. 752 pp. (ISBN 978-2-9527257-1-2)

En septiembre de 2004, el profesor Jacques Soubeyrou comenzó su período de jubilación. El volumen que aquí se reseña es publicado cuatro años después como tributo a su legado en el hispanismo francés. Como se pone de manifiesto en el prefacio, la llegada de

RESEÑAS

Soubeyroux a la universidad Jean Monnet supuso la creación del G.R.I.A.S., un importante grupo de investigación hispanista de Saint-Étienne, y del C.E.L.E.C., el Centre d'Etudes sur les Littératures Etrangères et Comparées. Ahora son estos dos organismos los que muestran su gratitud al profesor Soubeyroux con la edición de este libro, que constituye una verdadera demostración de los frutos del hispanismo que con tanto entusiasmo prodigó. La detallada lista de publicaciones del homenajeado que precede al primer capítulo justifica con creces la publicación del libro.

El volumen está estructurado en cuatro apartados de diversa extensión siguiendo un criterio cronológico: inicialmente se incluye un breve bloque de estudios acerca de la literatura medieval y aurisecular; posteriormente, se encuentra el apartado más extenso del volumen, sobre el siglo XVIII, lo cual revela la vitalidad de la investigación de la literatura española del Siglo de las Luces; a este le siguen dos apartados de extensión similar, uno sobre el siglo XIX y primera mitad del siglo XX y otro sobre la segunda parte del siglo anterior y el presente siglo.

George Martin inaugura el primer bloque con un trabajo sobre la posible alusión al concubinato de Alfonso XI con Alienor de Guzmán en el *Libro de Buen Amor*. Tal y como señala el propio autor, sigue un enfoque que con-

juga historia y literatura, en la línea de Soubeyroux. A este artículo le sigue un estudio en el que Michel Laspéras pone el acento en la influencia de las lecturas en la obra cervantina por encima de sus propias vivencias a partir del examen de *La novela del Licenciado Vidriera*. A continuación se incluyen dos artículos sobre la novela picaresca. El primero de ellos, obra de Cécile Bertin-Elisabeth, se adentra en la interpretación del encierro y aislamiento del pícaro en las dos obras en las que esta cuestión, en opinión de la autora, resulta paradigmática: el *Guzmán* y el *Buscón*. El trabajo de uno de los editores, Philippe Meunier, trata de desechar la idea de que Quevedo no quisiera crear una novela al escribir el *Guzmán*, para lo que propone un sugerente análisis de la progresiva articulación de las palabras *Pablos* y *caballero*. Este primer apartado concluye con un estudio acerca del *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* de Antonio López de Vega, tratado en el que Marie-Laure Acquier ve un anticipo de la separación entre filosofía y literatura.

El segundo apartado del volumen, sobre el siglo XVIII, comienza con otros dos artículos sobre preceptiva: Françoise Étienvre, a propósito de la *Poética* de Luzán, comenta que las preceptivas francesas y españolas del siglo XVIII estaban más influidas por la tradición clásica que las anglosajonas; François Lopez, por su parte, de-

RESEÑAS

muestra la dominante impronta del Pinciano en las poéticas neoclásicas españolas. A continuación, se incluye un estudio de Michel Dubuis que versa sobre las connotaciones de las palabras *erudito*, *erudición* e *ilustrado* en la segunda mitad del siglo. En el siguiente artículo, Elisabel Larriba se adentra en la *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida* de Cadalso y propone un trabajo en el que se subrayan las omisiones y referencias del autor sobre sus vivencias. Posteriormente, se incluye un grupo de textos que se acercan a tratados de índole político-económica. Uno de ellos es el firmado por Anne Dubet, en el que se intenta demostrar que una obra de Teodoro Ventura de Argumosa Gándara es en realidad una traducción encubierta de un tratado de Jean-François Melon. El siguiente artículo está dedicado a la originalidad del concepto de propiedad que muestra Cabarrús en sus *Cartas*. Para cerrar este pequeño bloque de artículos sobre tratados políticos, Alexandra Merle ofrece un estudio de la *Carta Segunda al conde de Lerena* de León de Arroyal y de sus reflexiones políticas, a las que este autor llega al interpretar que los problemas económicos en los que estaba sumido el país se debían a un mal gobierno, tal y como señala la autora del capítulo. Tras esto, Jean-Pierre Clement profundiza en la importancia del lujo y de la apariencia como signo de distinción social

en la América del Siglo de las Luces y en sus implicaciones políticas, económicas y sociales.

Los dos siguientes estudios se fijan en el mundo del hampa, el cual ha interesado de manera especial al propio Soubeyroux. De hecho, el capítulo de Christine Benavides nace como ampliación de su tesis, dirigida por el homenajeado; en él, profundiza en la historia de la cárcel femenina La Gálera, en especial desde su rehabilitación en 1808. Este artículo está precedido de un estudio de Jean-Louis Guereña dedicado al intento de erradicación de la prostitución en la segunda mitad del siglo XVIII, momento en que, tal y como un abundante número de testimonios deja entrever, esta actividad causó una gran preocupación. Posteriormente, Rose Duroix investiga acerca del madrileño hospital Saint-Louis-des-Français, el cual ejercía la función de casa de acogida de viajeros franceses. Sylvie Imparato-Prieur, por su parte, se centra en la influencia de la vulgarización de los tratados médicos en el cambio de percepción del niño desde el punto de vista ideológico en España. A continuación, Antonio Risco comenta un discurso hasta el momento inédito de José García Fernández de finales del siglo XVIII sobre la gestión hospitalaria. Su artículo incluye en un apéndice la primera transcripción editada del texto. El siguiente capítulo, escrito por Valérie Mole-

RESEÑAS

ro, analiza las circunstancias en que se llevó a cabo la última hoguera de la inquisición en Sevilla, aplicada a María de los Dolores López en 1781 en la lucha decimonónica contra la superstición. Destaca el abundante apoyo textual del artículo. El bloque acerca del siglo XVIII es cerrado por Jean-Marc Buiguès y su estudio de la biblioteca dependiente de la iglesia colegial de Villafranca del Bierzo y la ubicación de sus obras.

Posteriormente, Solange Hibbs-Lissourgues abre el apartado de artículos sobre el siglo XIX y primera mitad del XX con un trabajo de corte socio-literario centrado en el papel que desempeñaron las traducciones de obras europeas reputadas en el empeño de la Iglesia por crear una literatura edificante. A continuación, Cécile Mary-Trojani se acerca a la poco difundida obra *Las españolas naufragas o correspondencia de dos amigas* y su filiación con la novela sentimental. El otro coeditor del volumen, Edgard Samper, le sigue con un capítulo sobre dos cuestiones de especial relieve en Echeagaray: el espacio teatral y los actores. Como es esperable, se reserva un lugar destacado a la actriz María Guerrero. Esta también ocupa buena parte del artículo de Jean-François Botrel, en el que se comenta el deseo de Clarín de que María Guerrero encarnase a su *Teresa* fijándose en Emma Kosilis, personaje de las *Feuilles déta-*

chées de Renan. Paul Aubert, por su parte, propone un artículo que examina las diversas valoraciones que suscitó en el mundo intelectual español la Revolución Rusa y su influencia en nuestro país. El siguiente texto está dedicado a la idiosincrasia literaria de Cipriano de Rivas Cherif según su obra *Un camarada más*. En él, Begonia Riesgo subraya su concepción ética de la literatura y su condena de una libertad irrespetuosa en la obra mencionada. Posteriormente, Pierre-Paul Gregorio penetra en *La cartilla escolar antifascista*, un manual escolar dirigido a los soldados del bando republicano. El afán alfabetizador de esta obra no estaba exento de implicaciones ideológicas, tal y como se pone de relieve en el artículo.

Justo después, se incluye el sugerente capítulo de Jean-Claude Seguin, quien plantea una visión de anáglifo de la obra de dos fotógrafos considerados tradicionalmente como polos opuestos: Munkácsi y Echagüe. Llama la atención la mezcla de citas textuales, imágenes, verso y estilo literario en su peculiar estudio. Finalmente, Pierre Thiollière ofrece un detallado examen del tercer acto de la obra lorquiana *Así pasen cinco años* en el que subraya, entre otras cosas, la tensión que se presenta entre el Lorca social y el Lorca interior.

Jean Tena inicia el bloque final de colaboraciones, dedicado a la segunda

RESEÑAS

mitad del siglo XX y los primeros años del actual. Su artículo está centrado en el teatro pedagógico de Sastre y su conexión con Brecht en *Historia de una muñeca abandonada*. Elianne Lavaud-Fage y Jean-Marie Lavaud, por su parte, reflexionan sobre la relevancia de los nombres propios en la literatura a través del caso de *Filomeno a mi pesar* de Torrente Ballester. A continuación, Catherine Orsini-Saillet se fija en la novela de Rafael Chirbes *Mimoun*. En concreto, presta atención al modo en que los espacios de la novela evidencian el fracaso vital del protagonista. En el capítulo posterior, Christine Pérès propone un artículo segmentado en dos partes: en primer lugar, medita sobre la influencia que una obra literaria puede ejercer sobre el receptor y, tras esto, estudia el caso de *Sangre lunar* de Sanchis Sinisterra y *Naturaleza* de Felipe Hernández, obras que, en su opinión, logran modificar de manera llamativa el estado interior de los lectores. Anne Paoli, en cambio, fija su interés en la construcción del yo que realiza Josefina Aldecoa a través de su personaje Gabriela. A este estudio le sigue un interesante trabajo de Corinne Mence-Caster en el que comenta la ruptura de las expectativas del lector que se produce en *Cumboto* de Ramón Díaz Sánchez. En efecto, explica cómo no se marca el aislamiento habitual en la literatura de la plantación. Geneviève Champeau dedica su artículo al des-

entrañamiento del motivo de la ventana en la novela de Muñoz Molina *Ventanas de Manhattan*. El volumen incluye a continuación un trabajo de Philippe Merlo Morat, que profundiza en el complejo Royopellejas, personaje de Alfons Cervera. Entre otras cosas, señala su dimensión mítica y lo considera un reflejo de las aspiraciones del propio autor.

Asimismo, en el siguiente texto se propone un análisis de *La velocidad de la luz* de Javier Cercas: Emmanuelle Souvignet Chretien-Brison estudia la función del espacio en la novela en relación con la reflexión sobre el éxito que el autor ofrece en la obra. Después, Marie-Claire Zimmermann aporta un documentado artículo sobre la poesía de Guillermo Carnero a partir del estilo que deja entrever en su *Verano inglés*. Otro capítulo, escrito por Idoli Castro, comenta detalladamente el poema “Pintor chino y paisaje” de Jaime Siles. En él, se pone de relieve la curiosa huella que en este autor deja la poesía china. El estudio de Jean-Paul Aubert también vuelve la mirada hacia Oriente, pues está centrado en la película de Hou Hsiao-Hsien *Flores de Shangai*. Uno de los motivos por los que decide examinar esta obra es la peculiar fuerza con la que consigue conectar con el espectador, según el juicio del propio Aubert. Tras esto, se hallan dos trabajos que tratan de arrojar luz sobre el papel que las imágenes des-

RESEÑAS

empeñan en ciertas obras artísticas. Por un lado, Bernard Dieterle advierte la importancia de las ediciones ilustradas de Antonio Saura, cuyas imágenes son susceptibles de análisis, ya que no constituyen un mero ornamento banal. Por otro lado, Anouk Chirol estudia el uso de la fotografía en la película *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu. El autor del capítulo justifica que las imágenes estáticas le sirven al director para marcar la identidad de los personajes y realzar los momentos de melancolía. Por último, Franck Martin cierra el volumen con un acercamiento a la discusión acerca de la consideración del valenciano como lengua o como dialecto a partir de los datos que ofrece el Nuevo Estatuto de Autonomía Valenciana: concluye augurando un buen futuro al conflicto entre los políticos.

Para concluir, cabría destacar la diversidad de los artículos que forman parte de esta compilación, pues incluso se hallan algunos que analizan obras cinematográficas y pictóricas, así como otros que se aproximan desde un punto de vista histórico a ciertas realidades relacionadas con la literatura. No obstante, ello no implica que el libro se convierta en un cajón de sastre, sino que los cuarenta y cuatro trabajos convergen en un punto: todos siguen la estela de Jacques Soubeyroux, quien en su vida investigadora también se ha acercado a lo paraliterario y ha com-

binado con excelencia las perspectivas histórica y filológica.

Dámaso Izquierdo
Universidad de Navarra

Penas Ibáñez, María Azucena, y
Rosario González Pérez, eds.

Estudios sobre el texto: nuevos enfoques y propuestas. Fráncfort: Peter Lang, 2009. 489 pp. (ISBN: 978-3-631-58310-4)

El libro titulado *Estudios sobre el texto: nuevos enfoques y propuestas*, cuyas editoras son María Azucena Penas y Rosario González, publicado en la serie *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation*, consta de presentación, una parte primera, una parte segunda y una parte tercera. Cada una de las tres partes en sus respectivos apartados presenta referencias bibliográficas pormenorizadas, actualizadas y específicas del tema tratado.

La presentación, a cargo de María Azucena Penas y Rosario González, muestra el estado de la cuestión de los estudios textuales y hace patente la aportación personal de cada uno de los especialistas que colaboran en esta obra colectiva. En ella la diversidad de enfoques no resta unidad al desarrollo de los temas centrales, como son la investigación de los procesos que regulan la construcción e interpretación de

RESEÑAS

diferentes modelos textuales, desde la diacronía hasta la sincronía actual; el estudio de las relaciones entre el texto y su entorno enunciativo, incluido el temático; la aplicación de distintas propuestas metodológicas para abordar la complejidad del fenómeno textual en su dimensión tanto oral como escrita; y la reflexión sobre la adquisición de la competencia textual en segundas lenguas.

La parte primera contiene dos capítulos:

a) “La filosofía hermenéutica del texto y su verdad. H.-G. Gadamer y P. Ricoeur”, de M^a Carmen López. En este artículo se analiza la relación entre el texto y su interpretación para revelar la utilidad de la hermenéutica como filosofía transdisciplinar, así como las claves de un nuevo paradigma para las acciones y las ciencias humanas, susceptibles de ser tratadas como textos.

b) “El carácter ontológico y ético de la palabra como generadora de texto”, de Juana Sánchez-Gey. La autora centra su estudio en el pensamiento filosófico que se hace desde España, donde el realismo y la reflexión ética son sus caracteres propios, especialmente en los escritores del siglo XX que han adoptado la forma del ensayo. Desde el realismo, por tanto, se ha valorado el pensar con y desde el lenguaje.

La parte segunda está dedicada a las propuestas metodológicas, desarrolladas diferencialmente en cinco capítulos:

a) “Que 30 años no es nada... Tradición y modernidad de la Lingüística del texto de Eugenio Coseriu”, de Óscar Loureda. Su planteamiento opera con rigor sobre la pregunta de si el pensamiento coseriano sobre el texto puede ahora integrarse, después de treinta años, en una lingüística textual notablemente diferente de aquella que rodeaba al texto original en sus planteamientos metodológicos.

b) “La lingüística del texto y el análisis interdiscursivo en la literatura comparada”, de Tomás Albaladejo. Este destacado investigador presta atención al hecho de que la lingüística del texto ha ofrecido a partir de las últimas décadas del siglo XX un instrumental teórico-analítico de indudable valor para el conocimiento de las expresiones lingüísticas de dimensión textual por medio de las cuales se lleva a cabo la comunicación, respondiendo, además, a la unidad lingüística del texto.

c) “Principio sintáctico de linealidad en el *hipo*texto y parámetro semántico-pragmático de continuidad en el *hiper(ciber)*texto”, de M^a Azucena Penas. En este capítulo se propone el término *hipotexto* y se analizan pormenorizadamente los procedimientos de hipertextualización que permiten caracterizar otros dos términos: el *hipertexto* y el *cibertexto*. Rasgos como el orden de palabras libre, expresiones sintácticas discontinuas y anáfora nula permi-

RESEÑAS

ten, según la autora, acercar el nivel sintáctico al textual ya que las estructuras sintagmáticas tienen capacidad para funcionar a modo de *hipotextos* al responder a mecanismos textuales que van a estar presentes y van a caracterizar textos mayores, como los *hipertextos*, y textos específicos, como los *cibertextos*. Resulta importante en este trabajo, por su originalidad, la delimitación sintáctica y semántico-pragmática con respecto a las variables linealidad y continuidad que se establece entre tres términos textuales: uno, nuevo: el *hipotexto*; otro, reelaborado: el *hipertexto*; y el tercero, estandarizado: el *cibertexto*.

d) “Gramática y estructura textual: propuesta metodológica”, de José Manuel González Calvo. El autor advierte que se trata de una propuesta personal y relativamente reciente, que ha ido fraguando y forjando a partir del año 2000. Concibe la parte textual como la cabeza de la gramática de una lengua, de manera que sería posible proponer, como novedad que aporta, la existencia de dos niveles en la parte textual: el comunicativo y el enunciativo, siendo el primero el superior y esencial.

e) “Texto y marcadores del discurso”, de Esperanza Acín. La aportación centra desde el principio el marco teórico desde el que enfocará su estudio: la gramática del texto. La autora justifica el tratamiento de los marcadores en este marco y presenta al-

gunos planteamientos metodológicos que facilitarán el estudio de estos elementos.

La parte tercera se ocupa de los nuevos enfoques teórico-prácticos. Este bloque se divide a su vez en tres secciones: sincrónica, diacrónica y de segundas lenguas.

El apartado de sincronía se compone de cinco capítulos:

a) “Tipología textual y coherencia discursiva”, de Rosario González. En este trabajo se pone en relación una de las propiedades fundamentales de los textos, la coherencia, con la tipología textual. La hipótesis defendida aquí sostiene que la pertenencia a un determinado modelo discursivo es responsable, en buena medida, de la manera en que se desarrolla esta propiedad y, por tanto, impone también ciertas restricciones a la construcción del texto y guía su interpretación.

b) “Solidaridades léxicas y cohesión textual”, de Manuel Casado Velarde. La investigación detalla con abundante ejemplificación extraída del CORDE y del CREA los tres tipos de solidaridades expuestas por Coseriu, en función del elemento determinante o rasgo solidario. También se incluye el concepto desarrollado por G. Salvador de *solidaridad semántica*, distinguiéndola de la léxica, bajo la denominación común de “solidaridades lexemáticas”. Finalmente, como un avance novedoso, la argumentación se detiene en los valores

RESEÑAS

estilísticos especiales de las solidaridades léxicas y semánticas.

c) “Algunas notas en torno a un mecanismo de cohesión textual: la anáfora conceptual”, de Ramón González. En esta aportación la reflexión crítica gira en torno a un procedimiento cohesivo –todavía muy poco estudiado, de ahí la importancia del estudio–, que ha recibido varias denominaciones, como encapsulación (anafórica) o encapsuladores nominales, anáfora conceptual, anáfora recapitulativa o “resumitiva”, sustantivos anafóricos, sustantivos etiqueta o etiquetadores, sustantivos envoltorio, etc. Se acompaña la teoría de ejemplos ilustrativos que corroboran la necesidad de prestar la debida atención a este fenómeno.

d) “Textos generados en la Web 2.0”, de Joan-Tomàs Pujolà, M^a Ángeles García y Vicenta González. Los autores abordan el estudio de nuevas formas de comunicación que han aparecido gracias a los avances tecnológicos, sobre todo Internet. Su investigación se centra en la determinación y caracterización de los cibergéneros. Se ha elegido la producción a través de la web 2.0 por permitir una actividad comunicativa continua, hecho que ha fomentado la interacción *on line* de los usuarios y nuevas formas comunicativas, en las que se mezcla el componente verbal con otros códigos sonoros y visuales, reforzándose, así, el contenido e intencionalidad de los textos generados.

e) “Los blogs y la narratividad de la experiencia”, de José Ángel García. En este estudio se profundiza en un tipo concreto de texto electrónico de gran actualidad. Se parte de una definición provisional, ajustándola según los datos que van arrojando los distintos análisis a los que se someten los términos de la definición. Una de las piezas de toque serán los “blogs de empresa”. Con ello se abren nuevas vías de reflexión para los teóricos de los cibergéneros.

El apartado de diacronía consta de otros cinco capítulos:

a) “Estructuras clasemáticas y sentido textual en “Los Menecmos” y “Anfitrión” de Plauto”, de Benjamín García-Hernández. Constituye una novedosa aplicación al ámbito del texto de las oposiciones clasemáticas. Su autor considera las relaciones clasemáticas (complementarias, alternas o secuenciales) como vertebradoras de la acción dramática del texto, con lo que cumplirían un importante papel como ejes organizadores de la estructura informativa que un texto, en este caso teatral, transmite.

b) “Las “palabras clave” y su función representativa del sentido del texto”, de Jairo Javier García. En la tesis del artículo se sostiene que el tejido de un texto, lo que hace que un texto esté bien construido de acuerdo a sus propiedades internas fundamentales, estriba principalmente en la manera de trans-

RESEÑAS

mitir la información que contiene; por tanto, ese entramado es de base semántica. Uno de los mecanismos es el de las palabras clave o palabras significativas e informativas sobre el contenido del texto, según G. Matoré.

c) “La construcción del discurso argumentativo a principios del Renacimiento”, de José Jesús de Bustos. Esta investigación se ocupa del problema de la tipologización de los discursos en el eje diacrónico. Concretamente el autor se centra en la argumentación, puesto que constituye el tipo de discurso que ha dado lugar a una mayor reflexión teórica, así como en la caracterización del discurso argumentativo a principios del Renacimiento.

d) “Cohesión lingüística en “La Celestina”: Referencias al discurso mediante sustantivos de lengua”, de Francisco Javier Herrero. El autor se ocupa de un mecanismo de cohesión que ha despertado un gran interés en la actualidad. Se da en ello cuenta de un tipo de referencias nominales poco estudiadas en textos dialogados y menos aún en lo diacrónico. Ese mecanismo consiste en el análisis de las referencias nominales al propio discurso, que también se tratan en el bloque sincrónico de este volumen por parte de Ramón González.

e) “Ritmo y enumeración. Un estudio de dos modelos discursivos: académico (E. Benot) y político (M.I. Pérez Quintero)”, de M^a del Mar Espe-

jo. Esta aportación se ocupa del estudio de la microestructura discursiva o construcción interna del discurso, centrándose en el mecanismo de la enumeración argumentativa. Se parte del concepto de serie argumentativa para demostrar que la enumeración es una estructura relevante a la hora de presentar los argumentos en el discurso oral.

En el apartado de segundas lenguas, son dos los capítulos:

a) “Comprensión y traducibilidad de la diversidad (lingüística, textual y cultural): Observaciones desde la anglicística”, de Beatriz Penas. Trabajo que se encuadra dentro de los enfoques de tipo socio-cultural en la explicación de los fenómenos textuales, aportando una nueva visión a los estudios sobre el texto. La tesis central gira en torno al estudio del texto generado en una traducción, es decir, el intertexto.

b) “La evaluación de la comprensión lectora”, de Teresa Bordón. La autora diseña una prueba para evaluar la comprensión de textos escritos a alumnos de EL/2 de nivel B1; una vez analizados los resultados se aplica la misma prueba a un grupo de estudiantes españoles (lengua materna española, nivel universitario) y se analizan los resultados, con el fin de comparar los datos obtenidos a partir de los dos grupos de estudiantes. Con ello se comprueba la hipótesis de partida: la falta de comprensión de un texto para aprendices ex-

RESEÑAS

tranjeros se debe fundamentalmente a desconocimientos léxicos.

Sin duda, nos encontramos ante una obra indispensable y de consulta obligada por la actualización de sus aportaciones, que traen no solo una visión global, con avances plurales y exhaustivos, sino también una visión renovada de los estudios textuales. Además, los trabajos diacrónicos que incluye el volumen ponen en evidencia la necesidad de incorporar a la Lingüística Textual análisis teórico-prácticos aplicados a la Historia de la Lengua, ya que sin este tipo de estudios la Lingüística y la Gramática del texto quedan incompletas.

Enrique Baena
Universidad de Málaga

Peñalver Castillo, Manuel

La Andalucía lingüística de Valera. Granada: Editorial Octaedro Andalucía, 2007. 255 pp. (ISBN: 978-84-95345-32-5)

Juan Valera (1824-1905), autor de obras clásicas como *Juanita la Larga* o *Pepita Jiménez*, es uno de los escritores más representativos del siglo XIX. Uno de los aspectos más destacados de su obra literaria es el reflejo de la Andalucía rural de su época: los conflictos amorosos y religiosos que caracterizan su narrativa van acompañados de las costumbres, el folclore, las fiestas, la

gastronomía, el pensamiento, la sociología, la política, etc. del pueblo andaluz y, en particular, de su pueblo natal, Cabra (Córdoba). La búsqueda de una “Andalucía lingüística” en la obra de Valera es la novedad que pretende aportar el libro que reseñamos: por un lado, trata de justificar documentalmente el andalucismo del escritor –entendido como amor e interés por las particularidades lingüísticas andaluzas– a partir de los testimonios con los que fue entreverando varios de sus escritos, tanto literarios como epistolares y ensayísticos; por otro lado, se presentan los estudios realizados sobre el habla de Cabra (que toman las novelas de Valera como fuente de información) como precursores de la dialectología local andaluza.

Las partes de las que se compone el libro obedecen –implícitamente, ya que no se distinguen de forma clara en la “Introducción”– a este doble objetivo: en un primer bloque, tenemos una serie de capítulos que tienen como hilo conductor la obra de Juan Valera (capítulos 2 al 6). En ellos, se presentan textos en los que el escritor egabrense refleja sus opiniones respecto a las hablas andaluzas así como sus conocimientos de estas (ya sea, en ambos casos, sobre aspectos fonéticos, morfosintácticos o léxicos). El segundo bloque estaría formado por los capítulos dedicados al habla de Cabra (8-11) y en él trata de completar las apreciaciones de Valera –oca-

RESEÑAS

sionales, asistemáticas y diseminadas a lo largo de su obra— con los datos aportados por investigaciones más rigurosas sobre las hablas andaluzas en general y sobre el habla cordobesa en particular, que van desde la llamada etapa “precientífica” de la dialectología andaluza hasta la actualidad. La unión entre ambos bloques estaría determinada por la importancia que tuvo Valera para el comienzo de los estudios sobre el habla particular de esta zona.

El primer bloque comienza con una reflexión general, “Consideraciones teóricas sobre las hablas andaluzas en la obra de Juan Valera” (cap. 2): en este capítulo se reproducen y se disponen, según un orden cronológico, textos y fragmentos de la obra valeriana que, según Peñalver, constituyen documentos valiosos para el estudio de las hablas andaluzas. En primer lugar, encontramos el texto íntegro de “La Cordobesa” (1872), ensayo sobre el prototipo de mujer rural de esta provincia (jornalera o criada, según las propias palabras de Valera), al final del cual encontramos apreciaciones sobre “el lenguaje y el estilo de la cordobesa”, expuestas en estilo ameno y sin pretensiones científicas. Se muestra ya en este escrito cierta sanción normativa en cuanto a la pronunciación andaluza (“En la pronunciación dejan un poco que desear las cordobesas. La zeta y la ese se confunden y unimisman en sus bocas, así como la ele, la erre y la pe”,

50), si bien se celebran la elegancia, gracia y frescura desde los puntos de vista sintáctico y léxico. Tras este primer ensayo, se añade otra serie de fragmentos extraídos de cartas u obras más amplias, en las que se muestra la preocupación del autor, en sintonía con lo anterior, por evitar en la escritura la representación de las peculiaridades fonéticas de la variedad andaluza, en pro de “que todos hablen en castellano y como Dios manda” (56). La peculiaridad andaluza se puede reproducir muy bien en la literatura, a su juicio, a través del léxico. A este respecto, destacan los textos donde muestra su empeño en la incorporación de andalucismos al DRAE: este deseo de enriquecimiento del diccionario académico a partir de los regionalismos fue generalizado a finales del XIX y comienzos del XX y, en el caso de las variedades andaluzas, caracteriza las obras de Miguel de Toro y Gisbert, Francisco, Rodríguez Marín, Antonio Alcalá Venceslada, etc.

Los tres capítulos siguientes tienen una extensión muy breve y contrastan llamativamente con los demás: el capítulo 3, “Testimonios concretos de la fonética de las hablas andaluzas en la obra de Juan Valera”, recoge fragmentos de novelas como *Juanita la Larga* o *El comendador Mendoza* en los que se reconocen fenómenos típicos de la pronunciación andaluza (algunos simplemente del habla vulgar), como la aspiración de “h” (*jierro, ajorro, jumeones*), el

RESEÑAS

ceceo (*zeñó*), la confusión de las consonantes implosivas *-l* y *-r* (*infier*), la pérdida de la *-d-* intervocálica (*asaos*, *esaborío*), la pérdida de *-r* final implosiva (*zeñó*) o la metátesis vulgar (*probe*). En el capítulo 4, “Gramática”, se atestigua el uso de *ustedes* por *vosotros*, la alteración del género en la voz “la mapa” por “el mapa” o la recurrente formación de diminutivos o aumentativos en los nombres de determinados personajes populares (*Antoñón*, *Ramoncica*). En el capítulo 5, por último, “Sobre la presencia del lenguaje caló en la obra de Juan Valera”, se seleccionan dos fragmentos en los que aparecen voces o expresiones propias de la lengua gitana, concretamente la voz “*indinote*” y el juramento “*malos chuqueles te tagelen el drupo*”. Dado que los datos que encuentra Peñalver sobre estos tres aspectos son tan escasos, nos preguntamos si, en aras de la homogeneidad del tratado, no hubiese sido mejor incorporarlos a otros capítulos más largos en los que hubieran encajado bien: tanto los datos del caló y los antropónimos como los usos fraseológicos de las palabras “mapa” y “fin” en los que se ve un género “anormal” (que representa más un uso etimológico que antinormativo) pueden entenderse, por ejemplo, como apuntes de tipo léxico (componente que se analiza por extenso en el capítulo siguiente).

En el sexto capítulo, “Componente lexicológico”, Peñalver nos recuerda que los primeros lexicógrafos del

andaluz, como Toro y Gisbert, tuvieron en cuenta la obra de Valera para la elaboración de sus repertorios. En concreto, en este apartado se rastrean unidades léxicas y unidades fraseológicas que se identifican como propias del habla de Cabra, presentes en novelas como *Pepita Jiménez*, *Las ilusiones del doctor Faustino*, *El comendador Mendoza*, *Doña Luz*, *Juanita la larga*, aparte de otras obras menores. El conjunto tiene que ver con los campos léxicos de las faenas del campo (huertas, viñas, olivares), el paisaje, la matanza, las fiestas, las tradiciones de Semana Santa, la gastronomía cordobesa, la repostería, los vestidos y, en general, las costumbres propias de Cabra y los municipios de Doña Mencía y Zuheros. El interés de estos materiales se ve deslucido a veces por su presentación, que no sigue una técnica lexicográfica definida y en cuya estructura se parecen adivinar las anotaciones del autor al margen de cada una de las obras consultadas: así, por ejemplo, las palabras se agrupan en función del texto en el que aparecen y, por ello, —aunque sea de forma anecdótica— hay voces que se repiten e incluso se anotan de forma ligeramente diferente. Es el caso, por ejemplo, de “chiquirritico”, voz que se recoge tanto en *Pepita Jiménez* como en *Las ilusiones del doctor Faustino* y cuyas explicaciones (no definiciones) son, respectivamente, “Es un diminutivo de *chico*” y, en segundo, “Diminutivo de *chico*”. Una presenta-

RESEÑAS

ción alfabética en la que se incluyera una marca con la localización de la palabra habría contribuido sensiblemente a mejorar la consulta de este vocabulario por parte de los especialistas.

El último capítulo del primer bloque, titulado “Fragmento de un texto inédito de Alcalá Venceslada” (cap. 7), consiste íntegramente en la transcripción anotada de una epístola –no se indica su autor– titulada “Locuciones andaluzas” y dirigida a Antonio Alcalá Venceslada, en la que se celebra la capacidad de Juan Valera para dotar de expresividad a sus obras sin caer en la mala pronunciación o el mal gusto.

“El habla de Cabra (1948). Antecedentes” (capítulo 8) marca el comienzo del segundo bloque. Constituye una presentación de los trabajos sobre las hablas andaluzas que preceden al estudio realizado por Lorenzo Rodríguez-Castellano y Adela Palacio en 1948 sobre el habla de Cabra, así como su continuación por parte del primero en 1952 y 1955, que es objeto de análisis en el capítulo siguiente (9). En este capítulo 8 se comentan las principales conclusiones aportadas por la crítica especializada sobre los trabajos de la llamada “etapa precientífica” de la dialectología de esta región: se comentan, concretamente, “Die Cantes Flamencos” (1881) de Hugo Schuhardt, “Un chapitre de phonétique avec transcription d’un texte andalou” (1889) de Fedrik Wulff, “El habla andaluza” de

Américo Castro (1924), “La frontera del andaluz” de Tomás Navarro Tomás, Aurelio Macedonio Espinosa y Lorenzo Rodríguez-Castellano (1932), el *Vocabulario andaluz* de Antonio Alcalá Venceslada (1934) y “La aspiración de la ‘h’ en el Sur y Oeste de España” (1936) de Aurelio Macedonio Espinosa y Lorenzo Rodríguez-Castellano.

El capítulo 9, “Análisis del estudio de Lorenzo Rodríguez-Castellano y Adela Palacio sobre el habla de Cabra” está dedicado, como anunciábamos más arriba, a la presentación de tres trabajos de estos autores sobre el habla de Cabra, realizados a mediados del siglo XX y considerados por el autor como un hito en la historia de la dialectología andaluza. La investigación en conjunto se diseñó para estudiar la modalidad de hablantes con nivel sociocultural bajo y la obtención de datos se basó en la técnica del cuestionario. El primero de estos artículos, “Contribución al estudio del dialecto andaluz: el habla de Cabra”, corresponde al estudio fonético-fonológico y se compone del análisis, entre otros fenómenos, del vocalismo de la zona, del seseo, del comportamiento de la aspiración y pérdida de la *-s* implosiva en posición final de sílaba o de palabra, la articulación de la *s* y la aspiración de *h* procedente de *F-* inicial latina. En 1952 publica Rodríguez-Castellano el estudio correspondiente a la morfología, en el que se anotan usos especiales del artículo, el nombre, los numerales, la for-

RESEÑAS

mación nominal, los pronombres, el verbo y la derivación verbal y las partículas. El trabajo se completa en 1955 con el artículo sobre el vocabulario de Cabra. Peñalver reproduce en su libro las cuatrocientas cuarenta palabras recogidas por Rodríguez-Castellano en su artículo, acompañadas de alguna información extraída del *Vocabulario cabreño* (2001) de Antonio Córdoba, con el objetivo de mostrar si siguen vigentes. Con ese mismo objetivo recoge a continuación las palabras que se encuentran en el DRAE (2001) y contrasta las definiciones de Rodríguez-Castellano y las de la vigésima segunda edición del diccionario académico. Finalmente, compara las unidades léxicas y acepciones del vocabulario de Rodríguez-Castellano con las encontradas en el *Tesoro léxico de las hablas andaluzas* (2000) de M. Alvar Ezquerro.

Desde mediados de siglo XX hasta nuestros días, la dialectología andaluza ha experimentado un gran desarrollo. El capítulo 10, “El habla de Cabra. Consecuentes” presenta los estudios que se han sucedido hasta la fecha, tras los trabajos de Rodríguez-Castellano y Palacio en torno a las hablas de esta región cordobesa. Se comentan la “Andalucía de la E” de Dámaso Alonso, el *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía* (ALEA) de Manuel Alvar y las investigaciones posteriores de José Mondéjar, por citar algunos de los estudios más representativos. Se trata de

una bibliografía sobre las hablas andaluzas, comentada por el autor, donde se aportan datos acerca del habla egarense y que, por ende, está relacionada con el estudio de Rodríguez-Castellano. Este capítulo se ve completado por el siguiente y último, “La Andalucía lingüística de Valera. Situación actual y conclusiones” (11). En él se ofrecen nuevos datos sobre la situación actual de la Andalucía lingüística de Valera o, lo que es lo mismo, sobre el habla de Cabra (según los niveles acostumbrados: fónico, morfosintáctico y léxico). Aporta información basada, al parecer, en su propia observación pero, aunque se ofrecen porcentajes y se habla de grabaciones realizadas, no encontramos en el capítulo información alguna sobre el método seguido, el diseño de las encuestas, las características de la muestra y la estratificación, etc.

En suma, en este libro se aportan textos útiles para un mejor conocimiento tanto de la personalidad de Juan Valera como el andalucismo que impregna su obra. Peñalver demuestra una gran admiración por el escritor de Cabra y reivindica su figura como creador de un estado de opinión favorable al estudio de las variedades lingüísticas andaluzas, tanto en sus novelas como en sus manifestaciones personales, a través de su correspondencia y de sus ensayos. La localidad de Cabra constituye el nexo de unión entre Valera y la historia de la dialectología andaluza, cuyo

RESEÑAS

desarrollo se comenta en la segunda parte del libro. Seguro que será de provecho para los lectores y especialistas interesados en uno u otro aspecto.

Esteban Tomás Montoro del Arco
Universidad de Granada

Romero Gualda, María Victoria

Léxico del español como segunda lengua: aprendizaje y enseñanza. Manuales de formación de profesores de español 2/L. Madrid: Arco/Libros, 2008. 260 pp. (ISBN: 978-84-7635-736-1)

Este manual nace con el propósito de suplir una de las carencias de los estudios de español como lengua extranjera: el léxico. La autora, tal y como señala en la introducción, pretende ofrecer un apoyo a los profesores de español en la enseñanza del léxico, que, pese a las dificultades que entraña, no ha generado un gran volumen de estudios. Por ello, la profesora Romero Gualda enmarca su estudio dentro de los límites de la Lexicología. Se trata de una excelente visión panorámica del asunto en forma de una guía de fácil manejo para la preparación de las clases. A ello contribuye, sin duda, la clara ordenación de los capítulos.

El libro comienza con un capítulo dedicado a la neología. Una de sus mayores virtudes es la insistencia con la

que se rechaza la difundida idea de que el neologismo es producto exclusivo de nuestra cambiante sociedad. Para ello, la autora reserva un subapartado a una somera descripción de la historia del léxico español; se detiene en las sincronías de mayor fuerza neológica –los Siglos de Oro, el siglo XVIII y el actual– y en algunas de las lenguas que históricamente más palabras han prestado al castellano –el árabe y las lenguas americanas–. Además, esta explicación resulta un excelente ejemplo de una cuestión destacada en muchos lugares del manual: la imbricación entre léxico y cultura. Es evidente que la introducción de tal cantidad de arabismos o americanismos solo es explicable desde un punto de vista sociocultural.

El segundo capítulo se adentra en dos tipos de lenguas funcionales de gran atractivo en la enseñanza de lenguas: los tecnolectos y la jerga. La proliferación de cursos de español con fines específicos justifica con creces el estudio de las lenguas de especialidad. De todas formas, la autora considera que no forzosamente se ha de rechazar este léxico en cursos generales, pues esta decisión dependerá del tipo de alumnos a los que se enseñe. Sobre el léxico jergal, se refiere a la importancia de que el docente conozca con claridad los a menudo sutiles límites entre las diferentes variedades diafásicas y desaconseja la enseñanza de vulgarismos como vocabulario activo.

RESEÑAS

Tras esto, el tercer capítulo está dedicado a las unidades fraseológicas (UFs). Romero Gualda justifica su análisis basándose en su integración en el vocabulario y en su especial interés para el estudio de la cultura de la lengua meta. El capítulo introduce al lector en algunas discusiones clásicas de la fraseología, como la taxonomía de las UFs, pero, dado que el capítulo está esencialmente dirigido a la enseñanza de nuestra lengua, la exposición de estos asuntos no resulta excesivamente prolija. Por ejemplo, constata la polémica existente en la inclusión de las colocaciones entre las UFs, pero, en vez de profundizar en ella, reserva las siguientes líneas a la sugerencia de métodos que contribuyan a su enseñanza: subraya la conveniencia de que el estudiante sepa que, al destruir una colocación, se puede producir un enunciado gramatical pero rechazado por el hispanohablante por considerarlo extraño. Posteriormente, realiza una clasificación funcional de las locuciones y destaca la existencia de otros enfoques muy aprovechables en el aula, como la organización de estas piezas por campos conceptuales. Concluye este capítulo con una importante reflexión sobre el modo en que enseñar fraseología: se disuade al profesor de su enseñanza en listas y se promueve su explicación contextualizada, especialmente en clases dedicadas a la conversación o a la cultura, por ser muy pro-

picias a la aparición de estos elementos en textos reales.

El siguiente capítulo profundiza en uno de los instrumentos esenciales en la enseñanza y aprendizaje del vocabulario: el diccionario. Aunque tanto alumnos como profesores están familiarizados con esta herramienta, generalmente es mal utilizada. La autora, consciente de ello, insiste en la lectura de los preliminares al diccionario para conocer los criterios de selección, el propósito y las abreviaturas utilizadas, ya que así la búsqueda lexicológica será mucho más provechosa. De esta manera, el capítulo ofrece un útil catálogo de diccionarios según las necesidades del alumno. Otra de las cuestiones de especial relevancia es la propuesta de uso combinado de diccionarios monolingües y bilingües. Así, en vez de adscribir exclusivamente el diccionario bilingüe a los alumnos principiantes y el monolingüe a los que poseen un nivel avanzado, sugiere el aprovechamiento de ambos tipos de obras en función de la tarea que se vaya a realizar. En concreto, no considera oportuno condenar el uso de diccionarios bilingües en alumnos de nivel C, pues estos pueden resultar útiles como primera toma de contacto con ciertas palabras. No obstante, afirma que a ese alumno se le debe exigir una segunda consulta en un diccionario bilingüe que le aporte una información más detallada sobre esa palabra.

RESEÑAS

A continuación, se incluye un bloque de tres capítulos sobre morfología léxica. En él, se estima relevante el conocimiento de los procedimientos de formación de palabras en español, ya que llevará al alumno a un mayor grado de autonomía. La autora, sin embargo, no pretende que el profesor explique en el aula disquisiciones lingüísticas tales como cuál es el marbete que se ha de aplicar a las piezas *bio-* o *filo-*; en cambio, sí se debe mostrar su comportamiento y recurrencia en el léxico español para que el estudiante sea capaz de operar con estos pseudoprefijos como un hablante nativo no lingüista. El primer capítulo de este bloque comienza con un repaso de conceptos básicos de la morfología léxica como *afijación*, *composición* o *parasíntesis* –en los que profundiza en las páginas siguientes– y, posteriormente, se centra en la descripción de la sufijación española con miras a la enseñanza. Este subapartado se organiza en dos partes bien diferenciadas: por un lado, se analizan las posibilidades de enseñanza de la sufijación apreciativa y, por otro, se organiza el resto de sufijos en función de los cambios categoriales que provoquen.

El sexto capítulo ofrece una selección de aquellos prefijos que con más frecuencia surgen en clases de E/L2. Para la selección de prefijos que el profesor debe llevar a cabo, recomienda dejar de lado aquellos que en el español actual tengan poca vitalidad. Al igual que en

otras ocasiones, para la organización de los prefijos se propone una clasificación nocional, muy apta para la enseñanza de E/L2. No obstante, esta es combinada con el criterio categorial, ya que, por su menor frecuencia, hace una mención separada de la prefijación verbal. Después de realizar un breve catálogo de los pseudoprefijos más habituales, reserva un pequeño espacio a la circunfijación.

Para cerrar este bloque sobre morfología flexiva, se explica la composición partiendo de una clasificación de fácil comprensión para el estudiante con base en dos criterios: formal, según el cual cabe distinguir entre compuestos propios e impropios o sintagmáticos; y funcional, por el que tenemos compuestos nominales, adjetivales y verbales. Tras la caracterización de cada grupo, se dedican unas páginas a los procedimientos de abreviación que, pese a gozar de cierta representación en nuestra lengua, en muchas ocasiones han ocupado un lugar secundario en los estudios. La autora distingue cuatro tipos de abreviaciones que explica –abreviatura, acortamiento, acronimia y siglación–.

El siguiente capítulo versa sobre los mecanismos de creación semántica –metáfora, metonimia y eufemismo–, en los que de nuevo se pone de relieve la relación entre cultura y vocabulario, pues, como es bien sabido, en muchas ocasiones desvelan cuáles son o han sido las principales preocupaciones de una comunidad lingüística. La des-

RESEÑAS

cripción de la metáfora y de la metonimia recogida en este capítulo resulta sin duda muy útil para desterrar la idea de que estas son terreno exclusivo de los estudios literarios, algo ya superado entre los docentes, pero no entre muchos estudiantes. También resulta de gran interés el consejo de destacar la manipulación que se produce con algunos eufemismos, que de lo contrario no sería percibida por los alumnos.

El último capítulo de corte teórico profundiza en la noción de préstamo apuntada en el primer capítulo. En esta ocasión, se realiza un análisis de los préstamos recientes clasificados en extranjerismos, xenismos o peregrinismos, calcos e internacionalismos. Esta taxonomía resulta fructífera, porque, tal y como comenta la autora, cada tipo de préstamo presenta una diferente dificultad al aprendiz: es evidente que este comprenderá con mayor facilidad un internacionalismo –pues en su lengua materna existirá con toda probabilidad una voz muy similar a la española– que un calco –constituido por signos de la propia lengua–. Es relevante la reflexión que se incluye a propósito de los préstamos innecesarios, pues, aunque sea poco apropiado que los alumnos los adquieran como vocabulario activo, deben reconocer al menos los más difundidos como vocabulario pasivo. El capítulo se cierra con un apartado dedicado a los anglicismos, cuya proliferación ya se ha convertido en un lugar común.

Finalmente, la profesora Romero Gualda añade un capítulo primordialmente práctico que recoge diversos modos de aplicación de los capítulos anteriores en el aula. Así, destaca la importancia de trabajar con textos y grabaciones originales para que los estudiantes aprendan el verdadero léxico empleado en los países hispanohablantes. Además, advierte que, gracias a la difusión de los medios de comunicación, estos materiales son recuperables en países no hispanohablantes. Sin embargo, esto no implica un rechazo de los textos literarios cultos en el aula: la autora destaca el potencial de estos materiales y lo demuestra con la propuesta de ejercicios en relación con textos literarios de autores tan alejados en el tiempo como Quevedo y Rafael Alberti.

Por último, cabría subrayar algunas observaciones de carácter general sobre el libro. Como se ha apuntado en líneas anteriores, se trata de un manual que en todo momento tiene en cuenta las aplicaciones en el aula de las nociones lexicológicas explicadas. Una buena muestra de ello es la propuesta de ejercicios como apéndice de cada capítulo, que, tal y como se dice en la introducción, tiene por objetivo medir a los propios docentes lectores de este libro y presentar posibles actividades para sus alumnos. Este apego a la práctica, fruto de la experiencia de la autora en estas lides, también se pone de manifiesto cuando tiene en cuenta la multiplicidad de situa-

RESEÑAS

ciones que se pueden producir en el aula, pues estas implican cambios en los métodos didácticos recogidos en los manuales. Por tanto, este libro se presenta siempre como una sugerencia y apela constantemente a la originalidad y libertad del docente para adaptar los contenidos del libro en función de las necesidades de su grupo de alumnos. Por otra parte, incluye una bibliografía de gran utilidad, pues marca aquellos textos que la autora considera más útiles para ampliar conocimientos. Además, se presentan algunas herramientas de provechoso manejo como el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), el Corpus Diacrónico del Español (CORDE) o la red en su conjunto, que, pese a ofrecer valiosos instrumentos de trabajo, muchas veces es minusvalorada. En resumen, se trata de una lectura muy apta tanto para el docente principiante como para el experimentado, ya que combina la exposición de conceptos básicos de la Lexicología con la sugerencia de nuevos enfoques en la enseñanza del léxico castellano.

Dámaso Izquierdo
Universidad de Navarra

Schneider, Stefan
Reduced parenthetical clauses as mitigators: A corpus study of spoken French, Italian and Spanish.

Ámsterdam/Philadelphia: J. Benjamins P.C., 2007. (ISBN: 978-90-272-2301-2)

Las estructuras parentéticas no son un tema habitual en el panorama científico. Y tampoco lo es que aparezcan estudios contrastivos del nivel de la obra que comentamos. Su autor, Stefan Schneider, ya había demostrado su capacidad analítica y descriptiva en otro magnífico trabajo anterior sobre el subjuntivo (*Il congiuntivo tra modalità e subordinazione*, Carocci, 1999). Ahora se centra en las “reduced parenthetical clauses” y analiza sus funciones sintácticas y su comportamiento pragmático. Las describe separando expresamente propiedades semánticas y pragmáticas (cap. 7), sintácticas (cap. 8) y prosódicas (cap. 9).

El análisis va precedido de un estudio teórico sobre las estructuras parentéticas y los estudios previos. Su trabajo es contrastivo: compara estas estructuras en español, francés e italiano, lo que enriquece y da fuerza a sus conclusiones. Es curioso observar los paralelismos entre estas lenguas y, sobre todo, cómo utilizan los mismos procedimientos para marcar algo importante: usar estructuras marginales y del plano enunciativo para reducir la fuerza de la aserción, para mitigar. El trabajo, como vamos a poder comprobar, es riguroso, de una gran novedad en la metodología y en la descripción.

El primer capítulo está dedicado a

RESEÑAS

la determinación del objeto de estudio: las que llama “reduced parenthetical clauses” (RPC). Realiza una revisión terminológica y conceptual. Encuentra que los anteriores acercamientos al tema han ido apuntando muchas de sus características básicas: su cercanía con los parentéticos, sus características semántico-pragmáticas que las relacionan con la mitigación, su distribución, los problemas de categorización sintáctica y la falta de un corpus de trabajo en las tres lenguas que va a comparar.

A partir de aquí aparecen unos capítulos de delimitación teórica (2-4) y cinco de descripción práctica del objeto de estudio (5-9), para terminar con unas breves conclusiones que recogen todo lo aportado en la obra.

En el capítulo 2 revisa el concepto de parentético como un concepto pragmático, pero en el que entran en juego varios criterios para su definición: a) prosodia: su aislamiento entonativo; b) la interrupción sintáctica de la oración base (“host clause”), su relación con ella, su función comunicativa; c) la falta de conector: asíndesis; d) la “sententiality”, es decir, su consideración como enunciado: para unos es una oración completa, para otros reducida, o que proporciona menos información que la oración principal (M.T. Espinal. “The representation of disjunct constituents”. *Language* 6.4 (1991): 726-62); e) su independencia sintáctica; f) su función comunicativa.

Revisa todos estos criterios y, tras hacer un recorrido histórico por los autores que tratan el tema, llega a la conclusión de que estamos ante un concepto flexible y ciertamente vago.

Por ello, el capítulo 3 se dedica a la revisión bibliográfica. Considera un punto de inflexión el estudio de J.O. Urmson de 1952 (“Parenthetical verbs”. *Mind* 61 (1952): 480-96). Analiza las aportaciones anteriores y las posteriores, centrándose específicamente en los estudios dedicados a los *hedges* desde la obra de G. Lakoff de 1972 (“Hedges: a study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts”. *Papers from the Eighth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*. Eds. Paul M. Peranteau y otros. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1972. 183-228). Este concepto semántico-pragmático fue usado para las expresiones vagas: *sort of* (“una especie de”...), *technically*, etc. Estas no sólo reducían la precisión de la referencia, sino también la implicación del hablante en lo dicho. Más tarde, P. Brown y S. Levinson (“Universals in language usage: Politeness phenomena”. *Questions and politeness. Strategies in social interaction*. Ed. E.N. Goody. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. 56-311) la conectarían con los procedimientos de cortesía. Concretamente, estos dos autores mencionarían como RPC las expresiones inglesas *I guess*, *I suppose*, *I'm affraid*.

A este concepto de vaguedad añade

RESEÑAS

Axel Hübler (*Understatements and hedges in English*. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins. 1983) otro: la pertenencia de estas unidades al “*neustic*”, ámbito definido como aquel en que planteamos la suscripción de lo dicho, y en el que estas estructuras comparten lugar con los adverbios y verbos modales.

Aparte de ello, los estudios recientes han focalizado su atención sobre multitud de aspectos: la relación sintáctica con la oración base, su conexión con la hipotaxis y parataxis, el tipo de verbos que admite, su relación con los modales, con el subjuntivo, etc. Se han manejado diferentes criterios, lo que lleva al autor a considerar más rentable la interacción de todos ellos, y así lo hará en los sucesivos capítulos.

En el capítulo 4 se centra en la parte empírica de la investigación. Presenta los corpus empleados (un total de 3.975.500 palabras) y la selección de RPC que obtiene de la aplicación de los criterios investigados en el capítulo 2. Estos, concretamente, son: a) el parentético tiene un verbo conjugado; b) no hay relación sintáctica entre él y la oración principal; c) aparece al menos una vez intercalado y al menos un vez en posición final; d) en posición intercalada, interrumpe una relación sintáctica cerrada (frase u oración); e) la oración principal es estructuralmente autosuficiente, no depende del parentético; f) el verbo parentético pierde uno de los argumentos requeridos por su va-

lencia; g) el argumento omitido puede ser recuperado de la oración principal.

Encuentra 1939 casos de RPC que cumplen los criterios. Estas se distribuyen en: 23 formas en francés, 25 en italiano y 33 en español.

Su opción por un enfoque fundamentalmente pragmático queda de manifiesto al dedicar todo el capítulo 5 a los estudios previos en este campo. Estos versan sobre temas importantes y poco conocidos: la mitigación (Caffi, Claudia. “On mitigation”. *Journal of Pragmatics* 31 (1999): 881-909) y los performativos.

El capítulo siguiente comienza propiamente la descripción, y lo hace con las funciones pragmáticas que cumplen estas estructuras: a) grado de implicación del hablante en lo dicho: atenuar la responsabilidad (fr. *je crois*); b) quitar responsabilidad (it. *volevo dire*); c) compartir la responsabilidad (fr. *vous savez*); d) discurso referido: esp. *dice*; e) fáticos: fr. *tu vois*?

El primer grupo, el de mitigación, es el más empleado, y utiliza formas relacionadas con el predicado *creer* o *no saber*, ya sea de forma directa: esp. *yo diría*, fr. *je crois*, o indirectas: esp. *sabes*, o los evidenciales. Sin embargo, suelen darse cruces. Así, en español *diríamos* aparece como una forma de quitar o compartir responsabilidad. En *diríamos* las funciones son mayores: atenuan la responsabilidad, pero también es un fático.

RESEÑAS

Tomando todos estos criterios identifica 4 tipos de RPC: a) las que mitigan lo frástico (contenido proposicional); b) las que indican lo trópico (illocución) y mitigan lo frástico (lo afirmado) o néustico (el compromiso del hablante); c) las que directamente mitigan el néustico; d) las que indirectamente mitigan el néustico.

Los representantes más importantes son, del primer grupo de mitigadores: fr. *disons*, it. *diciamo*, y esp. *digamos*. Del segundo: it. *dico* y esp. *digo*, los performativos del tipo esp. *quiero decir*, fr. *je dirais*, it. *voglio dire*, esp. *diría*, *yo diría*. En el tercer grupo aparecen cláusulas que expresan creencia: fr. *je crois*, *je pense*. O las basadas en el verbo *savoir*, *sapere* o *saber*. En el cuarto aparecen las frases que incluyen el verbo *saber* referidas al locutor o a toda la comunidad.

Concluye el autor señalando que reducir la responsabilidad del hablante no es su única función. Lo es también el mantener el discurso (función fática), el retomar el discurso de otro, y la fuerza ilocutiva. En las páginas 136 y 137 recoge las formas en los tres idiomas caracterizándolas por sus funciones.

El capítulo 7 relaciona las propiedades semánticas y pragmáticas de estas cláusulas. Y, así, en el corpus aparecen las siguientes bases léxicas: a) verbos de habla: esp. *decir*, fr. e it. *dire*; b) verbos doxásticos (*creer*); c) verbos referidos a las inferencias y otras opera-

ciones mentales; d) verbos de percepción o sensación; e) verbos epistémicos: esp. *saber*, fr. *savoir*, it. *sapere*.

Los parentéticos derivados del verbo *decir* (esp), *dire* (fr. it.) aparecen en casi todas las funciones.

Como regla general, los parentéticos suelen aparecer en las oraciones declarativas. Pero hay casos en que los encontramos en preguntas, exhortaciones o mandatos: esp. *digamos*, it. *diciamo*, *voglio dire*, *non so*. O en el límite entre “mitigated statements and polar questions”: esp. *supongo*, fr. *je pense*, *je suppose*.

La descripción sintáctica ocupa el apartado 8. Tras una discusión sobre unidades y funciones sintácticas, considera que hay rasgos sintácticos que caracterizan las RPC como un “complex operator”:

a) La posición: pueden admitir cualquier posición, incluso dentro de un grupo nominal o preposicional. La posición inicial es más común en francés e italiano que en español.

b) El ámbito de incidencia: puede estar dentro de su mismo sintagma (“phrase limited”), dentro de la oración (“clause-limited”), o del enunciado, afectando a toda la oración compuesta (“sentence-limited”). En este último caso sólo incluye las de discurso referido.

Diferencia luego las RPC de las “governing clauses”. Estas pueden tener valor mitigador y también asertivo (por ejemplo esp. *yo creo* integrado en

RESEÑAS

la oración). Como parentético sólo actúa como mitigador. Los factores que delimitan el uso asertivo son, entre otros, “meaning, the use within a conditional, discourse markers that establish a relationship with the preceding context, and the presence of manner adverbials” (197).

En último lugar (capítulo 9), establece las propiedades prosódicas, fundamentales para la delimitación de estas estructuras. Aquí encuentra dos tipos de parentéticos: aquellos puros, por así decir, que interrumpen el contorno entonativo del enunciado y los que no. Estos últimos suelen actuar como RPC aunque no siempre, y desde el punto de vista prosódico, no serían tales RPC.

En suma, el trabajo que analizamos supone una gran aportación al panorama lingüístico general y, más concretamente, al de las lenguas que utiliza para su estudio. Las razones son muchas.

Metodológicamente, supone un gran avance. Realiza una descripción completa en todos los niveles y los integra. Su descripción sintáctica va acompañada de la función pragmática y las características prosódicas.

Es un estudio contrastivo, por lo que aporta datos que pueden usarse para el avance de la romanística en general.

Describe una estructura que tiene un comportamiento sintáctico-entonativo específico para una función dis-

cursiva también específica: mitigar la aserción. Analiza sus características desde todos los planos y nos presenta una construcción sintáctica definida y poco atendida en la gramática hasta ahora. Los estudios sobre los parentéticos han sido parciales y pocas veces se han atendido como estructuras específicas. En 1998 presentamos “Estructuras parentéticas” (*LEA* XX.2 (1998): 137-74), que nos consta que ha sido consultada por el autor, por conversación personal con él. Ambos compartimos, pues, el interés por este campo de trabajo. Él se centra en estructuras muy específicas que apuntan a la mitigación, una de sus funciones. Pero, evidentemente, las estructuras parentéticas se usan para más cosas: discurso referido, modalidad, argumentación, y abarcan otras construcciones: adverbios, enunciados completos, etc.

Además, la novedad del estudio nos hace plantearnos algunas preguntas: ¿Son estructuras, cláusulas como él dice? ¿Hasta qué punto se ha producido la fijación y podríamos incluirlas sintácticamente como operadores, es decir, elementos supraoracionales que actúan dentro del enunciado para indicar mitigación, una reducción de la fuerza asertiva y/o argumentativa de lo dicho? ¿Ante qué tipo de operadores estamos? ¿Son enunciativos o argumentativos?

Por otra parte, ¿hasta qué punto el aislamiento entonativo es marca indis-

RESEÑAS

pensable de estos elementos? Debemos adoptar una definición de prototipos y pensar que hay expresiones que se acercan en mayor o menor grado a la caracterización sintáctica de la estructura considerada. Esto se debe a que es un campo en movimiento, en creación constante y el grado de desarrollo de estas unidades, de “pragmatización”, no está aún completo.

Desde mi punto de vista debemos relacionarlos con los evidenciales y aproximativos, otros elementos que atenúan el decir, y con todo el conjunto de marcadores de la enunciación. La diversidad semántica de los verbos base relaciona el pensamiento con el decir y con el asumir la responsabilidad de lo dicho, así como los grados de verdad. ¿Cómo están relacionados con otras facetas de la enunciación? ¿Cuál es, en suma, el mapa de los grados de aserción? Es este un tema que nos ha preocupado y nos preocupa. A él hemos dedicado estudios relativos a los aproximativos (*Lingüística Española Actual* 30.2 (2008): 223-58) o elementos de reserva (*Interlingüística* 18 2008), pero nos queda unir los resultados obtenidos, los inventarios de operadores, con estas otras estructuras, más cercanas a la oración, pero que desempeñan la misma función.

Por otra parte, la mitigación se extiende a otros planos: atenuación, cortesía, argumentación, que deberíamos estudiar. Son muchos, pues, los avan-

ces de este trabajo, cuyas conclusiones compartimos, y nos abre un panorama a la investigación ciertamente interesante.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la obra merece todo nuestro aplauso. Nos pareció magnífica cuando la leímos por primera vez y hoy hemos considerado necesario hacer esta reseña para animar a su consulta, ya que su aporte a la sintaxis en general, y a la del español en particular, es alto y marca un camino que ojalá sigan muchas otras. La Lingüística pragmática ya se va asentando en la investigación y estudios tan rigurosos y metodológicamente tan pulcros como este revelan la rentabilidad del enfoque.

Catalina Fuentes
Universidad de Sevilla

SUMARIO ANALÍTICO ANALYTICAL SUMMARY

RILCE

27.2 (2011)

ISSN: 0213-2370

M.^a Belén Alvarado Ortega y Leonor Ruiz Gurillo

Grupo GRIALE. Universidad de Alicante

Un acercamiento fraseológico a *desde luego*

A Phraseological Approach to *desde luego*

Resumen. En este artículo se analiza el marcador del discurso *desde luego* desde un enfoque fraseológico. En el español actual manifiesta funciones como locución marcadora y como fórmula rutinaria. Tales usos son corroborados por el análisis diacrónico que, desde la Teoría de Gramaticalización, muestra cómo *desde luego* ha evolucionado desde el tiempo al acuerdo. La perspectiva fraseológica explica la consolidación de las propiedades de fijación e idiomatización y facilita un enfoque que puede resultar útil para otros marcadores de carácter complejo.

Abstract. This article analyzes the discourse marker *desde luego* from a phraseological point of view. In peninsular Spanish, it manifests functions such as “underscoring idiom” and routine formula. Such uses are corroborated by the diachronic analysis that, from the Theory of Grammaticalization, demonstrates how it has evolved from an expression of time to an expression of agreement. The phraseological perspective explains the consolidation of idiomatic and fixation properties and provides a focus that can be useful when analyzing other markers which are more complex.

PALABRAS CLAVE: LOCUCIÓN. FÓRMULA RUTINARIA. GRAMATICALIZACIÓN // IDIOM. ROUTINE FORMULA. GRAMMATICALIZATION

SUMARIO ANALÍTICO

Clark Colahan. Whitman College

El mundo lazarillesco de los procesos de pesquisas: muestras del archivo catedralicio de Oviedo

The World of the "Lazarillo" in Investigations of Misconduct by Clergy: Samples from the Cathedral Archives at Oviedo

Resumen. Buena parte de la crítica reciente del *Lazarillo* se ha enfocado en el empleo de una especie de ironía autorial que les obliga a los lectores mismos evaluar la fiabilidad del narrador. Como modelo se ha sugerido los relatos escritos por clérigos en su propia defensa al abrirse una investigación de su conducta. Unos críticos habían notado la abundancia de tales documentos en el archivo catedralicio ovetense. Muestras de la riqueza narrativa allí disponible no han producido ningún paralelo con la implícita carta que inicia la explicación de la mala conducta del narrador, pero las estrategias de ocultación y auto-justificación, como también muchas de las mismas ofensas presentadas en la novela, son prácticamente ubicuas y pueden aportar mucho al tono de la picaresca literaria.

Abstract. Much recent criticism of the *Lazarillo* has focused on the work's use of an irony that obliges readers to evaluate for themselves the reliability of the narrator. One class of writing that has been suggested as a possible model in this regard are the accounts written by clergymen in their own defense when under investigation. Critics had commented on the abundance of such documents in the cathedral archives at Oviedo. A sampling of that wealth of first-person narratives finds no parallels to the implied letter calling for *Lazarillo* to justify his reported misbehavior, but the strategies of concealment and self-justification, as well as the specific offenses that are presented in the novel, are both practically ubiquitous and may have contributed to the tone of the picaresque genre.

PALABRAS CLAVE: PROCESOS DE PESQUISAS. GÉNEROS PROTO-PICARESÇOS. AUTODESCRIPCIONES INTERESADAS // INQUIRIES INTO CONDUCT BY CLERGY. PROTOPICARESQUE LITERARY GENRES. SELF-SERVING AUTOBIOGRAPHY

SUMARIO ANALÍTICO

Adrián Curiel Rivera. Universidad Nacional Autónoma de México

Los piratas esópicos de la colombiana Soledad Acosta de Samper

The Aesopic Pirates of the Colombian Writer Soledad Acosta de Samper

Resumen. Uno de los episodios menos estudiados en el ámbito de la literatura hispanoamericana es el que Enrique Anderson Imbert definiera como “paréntesis sobre el tema del pirata”: una serie de narraciones, principalmente novelas históricas, publicadas a lo largo del siglo XIX, en las cuales los corsarios, bucaneros y filibusteros que se enseñorearon del Mar Caribe son recreados como protagonistas o deuteragonistas de la acción novelesca. En ese *corpus* de textos los narradores de la naciente Hispanoamérica, inmersos en la etapa de reconstrucción política tras los procesos independentistas, ensalzan las acciones sediciosas de los piratas para construir metáforas sobre el destino nacional en las que subyace una fuerte crítica a la hegemonía española ejercida en el continente a lo largo de tres centurias. La excepción que confirma la regla es *Los piratas en Cartagena* de la colombiana Soledad Acosta de Samper, una quinteta de cuadros narrativos que reivindica la empresa civilizadora de España en América. El vínculo romántico entre ficción pirática y proyecto patrio del porvenir se manifiesta en Acosta bajo un aspecto singular: el recurso al apólogo para transmitir su mensaje reivindicador. Este trabajo propone una lectura de *Los piratas en Cartagena* como una suma de fábulas (en sentido clásico) que convergen en una moraleja maestra.

Abstract. One of the least studied episodes in the scope of Hispanic-American literature is the one defined by Enrique Anderson Imbert as: “parenthesis about pirate matter”. This is a series of writings, mainly historical novels, published along the 19th century. In them, those corsaries, buccaneers and filibusters who domineered in the Caribbean Sea, are recreated as protagonists or deuteragonists in a novelistic action. In that text corpus, the narrators of this early Hispanic America are immersed in a stage of political reconstruction after the processes of Independence. Because of this, they extol the seditious actions of the pirates in order to construct metaphors regarding national destiny. Underlying them, a strong critic against the Spanish hegemony exerted in the continent during three centuries, may be noted. The exception confirming the rule is: *Los piratas en Cartagena* by Colombian writer Soledad Acosta de Samper. This quintette of narrative pictures vindicates the Spanish civilizing undertaking in America. The romantic bond between piratic fiction

SUMARIO ANALÍTICO

and a patriotic project regarding the future, can be seen in Acosta under a singular aspect: the resource of the apologue to transmit her exonerating message. This paper proposes the reading of *Los piratas en Cartagena* as a set of fables (in the classical sense) converging into a master moral.

PALABRAS CLAVE: NARRATIVA. HISPANOAMÉRICA. PIRATAS DEL CARIBE. PROYECTO NACIONAL. FÁBULA // NARRATIVE. HISPANIC AMERICA. PIRATES OF THE CARIBBEAN. NATIONAL PROJECT. FABLE

Julián González-Barrera. Universidad de Sevilla

“En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso”: ¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado?

“In a Liar’s mouth even the Truth Becomes Doubtful”: was Lope de Vega really a Soldier Poet?

Resumen. El ideal del perfecto cortesano seguía siendo un modelo de virtud para los españoles de finales del siglo XVI. Antes y después de Lope de Vega, muchos poetas del Siglo de Oro trataron de ser “un segundo Garcilaso”. El Fénix no quiso ser menos y presumió de haber sentado plaza arcabuz al hombro en dos ocasiones: las islas Azores y la Armada Invencible. Con este último episodio bajo sospecha, la narración de la victoriosa campaña del marqués de Santa Cruz que se encuentra en su comedia *El galán escarmentado*, no certificaría la participación de Lope en la toma de la isla Tercera, sino todo lo contrario, pues un estudio comparativo con el *Comentario en breve compendio* de Cristóbal Mosquera de Figueroa vendría a demostrar que el poeta se valió de ella para la composición de sus versos. El hecho de que necesitara del testimonio de otro para contar unos sucesos que había vivido en primera persona pondría seriamente en duda su participación en la campaña y, por lo tanto, su condición de poeta soldado de la que tanto presumía.

Abstract. The ideal of the perfect courtier was a model of virtue for the people at the end of the 16th century. Before and after Lope de Vega, many poets of the Golden Age tried to be “a second Garcilaso”. The Fénix wanted the same, so he proclaimed to have served his King as a soldier in two occasions: the Azores islands and the Armada Invencible. With this last episode on quarantine, the tale of the victorious campaign of the marquis of Santa Cruz that

SUMARIO ANALÍTICO

can be found in his comedy *El galán escarmentado* wouldn't prove that Lope participated in the conquest of the Terceira island. Just the opposite. Because a comparative analysis with the *Comentario en breve compendio* of Cristóbal Mosquera de Figueroa demonstrate that the poet used it to compose his verses. The fact that he needed the testimony of others to tell the events that he witnessed would question his presence in that military campaign and therefore his precious status of soldier-poet of which he constantly boasted about it.

PALABRAS CLAVE: LOPE DE VEGA. ISLAS AZORES. ARMADA INVENCIBLE. *EL GALÁN ESCARMENTADO*. CRISTÓBAL MOSQUERA DE FIGUEROA // LOPE DE VEGA. AZORES ISLANDS. THE INVENCIBLE ARMADA. *EL GALÁN ESCARMENTADO*. CRISTÓBAL MOSQUERA DE FIGUEROA

Eugenia Houvenaghel y Aagje Monballieu. Universidad de Gante

Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica en dos cuentos de Julio Cortázar

About Chocolates, Porsches and Spiders: Images of Malicious Femininity in two Tales of Julio Cortázar

Resumen. Proponemos un análisis arquetípico de “Circe” y “Ciao, Verona” de Cortázar, confrontando los personajes femeninos y las imágenes de la feminidad de ambos cuentos con los elementos asociados a la mujer mortífera arquetípica. Comprobamos, en primer lugar, que, mientras “Circe” ofrece una versión actualizada y urbanizada de la mujer fatal, “Ciao, Verona” regresa a los orígenes psicológicos de la tradición, representando la mujer como una amenaza para el mundo masculino. En segundo lugar, comprobamos que la mujer fatal de Cortázar es un personaje multiple, en el que se combinan varias tradiciones a la vez, y que se convierte en un símbolo de la eterna repetición y renovación del arquetipo de la mujer fatal.

Abstract. We propose an archetypal analysis of “Circe” and “Ciao, Verona” de Cortázar, by confronting the feminine personages and the images of femininity in both stories with the elements associated to the *femme fatale* archetype. We conclude, first, that, while “Circe” offers an actualized an urbanized version of the *femme fatale*, “Ciao, Verona” returns to the psychological origins of that tradition, representing the woman as a menace to a masculine world. Second, we conclude that the *femme fatale* of Cortázar is a multiple

SUMARIO ANALÍTICO

personage that combines several traditions and that so doing converts into a symbol of the eternal repetition and renovation of the *femme fatale* archetype.

PALABRAS CLAVE: CORTAZAR. ARQUETIPO. *FEMME FATALE*. HERÁCLITO // CORTÁZAR. ARCHETYPE. *FEMME FATALE*. HERACLITUS

Lorena Ángela Ivars. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina

El Brasil imperial y la obra de un condenado a muerte: *Inconfidencia* (*El Aleijadinho*) de Abelardo Arias

Imperial Brazil and the Work of a Condemned to Death: *Inconfidencia* (*El Aleijadinho*) by Abelardo Arias

Resumen. En el presente trabajo, analizamos *Inconfidencia* (*El Aleijadinho*) (1979) de Abelardo Arias, novela histórica en la cual el galardonado escritor argentino recrea la vida del escultor mulato Antonio Francisco Lisboa, genio de la plástica más conocido por su apodo: “el Aleijadinho” y por sus magníficas esculturas que recrean la Pasión de Cristo y los doce Profetas, en la ciudad de Ouro Preto, Brasil. Arias elige al escultor mulato y leproso, que vivió en tiempos del Brasil Imperial y de la sublevación de los “Inconfidentes” –intelectuales que por primera vez intentaron liberar a su país del yugo portugués– como síntesis del hombre americano y de su continuo debate por alcanzar la anhelada identidad cultural. Principalmente, destacamos tres ejes de la novela: la correspondencia arte-religión y su relación con la poética del autor; la rebelión de los Inconfidentes como espejo de la persecución de los intelectuales argentinos durante la última dictadura militar y, finalmente, el microuniverso barroco del Brasil Imperial como símbolo de la compleja identidad latinoamericana.

Abstract. This paper analyzes *Inconfidencia* (*El Aleijadinho*) (1979) by Abelardo Arias, a historical novel in which the awardwinner Argentine writer recreates the life of the mestizo sculptor Antonio Francisco Lisboa, genius of sculpture more widely known by his nickname: “the Aleijadinho” and by his magnificent sculptures that recreate the Passion of Christ and twelve Prophets, in Ouro Preto, Brazil. Arias he chooses the mulatto and leper sculptor, who lived in times of the Imperial Brazil and of the revolt of the “Unconfidants” –a group of intellectuals who for the first time tried to liberate their country from

SUMARIO ANALÍTICO

the Portuguese yoke— as a synthesis of the American man and of his continuous debate to reach the longed for cultural identity. Principally, three axes of the novel are emphasized: the correspondence art-religion and the relation with the author's poetics; the revolt of the Unconfidants like a mirror of the pursuit of the intellectual Argentinians during the last military dictatorship and, finally, the baroque microuniverse of Imperial Brazil like a symbol of the complex Latin-American identity.

PALABRAS CLAVE: ABELARDO ARIAS. *INCONFIDENCIA*. ALEIJADINHO. NOVELA HISTÓRICA. HÍBRIDEZ AMERICANA // ABELARDO ARIAS. *INCONFIDENCIA*. ALEIJADINHO. HISTORICAL NOVEL. AMERICAN HYBRIDITY

Jaume Peris Blanes. Universitat de València

Ironía, ambivalencia y política en *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes

Irony, Ambivalence and Politics in *Memorias del subdesarrollo* by Edmundo Desnoes

Resumen. *Memorias del subdesarrollo* (Edmundo Desnoes, 1965) presenta una serie de ideas, reflexiones y representaciones del proceso revolucionario cubano desde la voz de un narrador perteneciente al orden burgués en descomposición. La ambigüedad y el carácter irónico de la novela hacen que pueda ser leída a la vez como un juicio crítico sobre la burguesía decadente o como una crítica a los elementos opresivos de la Revolución. Ese carácter irónico y ambivalente es lo que singulariza a la novela de Desnoes en el panorama de las novelas políticas de la época.

Abstract. *Memories of underdevelopment* (Edmundo Desnoes, 1965) shows some ideas, reflections and representations on cuban revolution from the point of view of a bourgeois man, whose world is vanishing under the new regime. The ambiguity and irony of the novel make it appear both as a critical exposition of bourgeois decadence and as a critical of cuban revolution, depending on the way of reading it. This ambivalence of its political meaning is the main feature of the novel.

PALABRAS CLAVE: REVOLUCIÓN CUBANA. IRONÍA. POLÍTICA. FUNCIÓN DEL INTELECTUAL // CUBAN REVOLUTION. IRONY. POLITICS. *INTELLIGENTSIA*

SUMARIO ANALÍTICO

Pablo Rojas. IES Alonso de Orozco, Oropesa

Luis Astrana Marín contra las vanguardias y contra Góngora

Luis Astrana Marín against the Avant-Garde and Góngora

Resumen. Luis Astrana Marín escribió en la década de los años veinte diversos artículos en los que se mofaba de los vanguardistas y de los festejadores de Góngora. Los poetas del 27 lo tuvieron por ello entre sus más destacados enemigos y a él dedicaron también diversas invectivas y burlas. Todo ello es una manifestación más del ánimo polémico con que la después llamada generación del 27 se dio a conocer. El presente artículo trata de revivir aquella polémica tomando como base los juicios de Astrana, importante historiador de la literatura española, en la actualidad casi olvidado.

Abstract. Luis Astrana Marín wrote during the twenties several articles where he laughed about vanguard and followers of Góngora. For that reason, Poets of 27 had him among their more conspicuous enemies and dedicated to him different invectives and jokes. All this is another example of the polemic attitude that the Generation of 27 showed in his birth. This article intends to revive that polemic, taking as a main feature the opinions of Astrana, an important historian of the Spanish literature almost forgotten nowadays.

PALABRAS CLAVE: LUIS ASTRANA MARÍN. VANGUARDIA. GENERACIÓN DEL 27. HOMENAJE A GÓNGORA // LUIS ASTRANA MARÍN. AVANT-GARDE. GENERATION OF 27. TRIBUTE TO GÓNGORA

Oana Andreia Sambrian-Toma. Academia Rumana, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “C.S. Nicolaescu-Plopșor”, Craiova

La España del espejo: la imagen de España en los escritores rumanos Miron y Nicolae Costin

The Spain of the Mirror: the Image of Spain in the Romanian Writers Miron and Nicolae Costin

Resumen. Nuestro trabajo está enfocado sobre la imagen de España que se reflejaba a lo largo de los siglos XVII y XVIII en Moldavia. Los escritores Miron y Nicolae Costin describieron en sus *Crónicas de Moldavia*, una variedad de hechos relacionados con la historia de España. Por un lado, los dos aludían a la Hispania romana y también presentaban informaciones sobre la España de su época. En la primera década del siglo XVIII Nicolae Costin tradujo *El re-*

SUMARIO ANALÍTICO

loj de príncipes de Antonio de Guevara, la primera traducción que se hizo al rumano de una obra española. Analizando los dos siglos, se observará el incremento de la presencia de España en Moldavia durante el siglo XVIII, una presencia que se dio a conocer a través de las meras informaciones que los autores moldavos ofrecían y después a través de la traducción de Nicolae Costin, que permitió el acercamiento directo de los rumanos al mundo español.

Abstract. Our article focuses on the image of Spain in Moldavia during the 17th and the 18th century. The writers Miron and Nicolae Costin described a variety of historic deeds related to the history of Spain in their *Chronicles of Moldavia*. First of all, both of them referred to the *Hispania romana* and secondly, they gave information about the Spain of their epoch. At the beginning of the 18th century, Nicolae Costin translated Antonio de Guevara's *The clock of princes*, the first Spanish work translated into Romanian. Analyzing both centuries, we can observe the increasing of the Spanish presence in Moldavia during the 18th century, due to the information given by the Moldavian authors and to Nicolae Costin's translation which allowed the Romanians to come closer to the Spanish world.

PALABRAS CLAVE: IMAGEN. MOLDAVIA. *RELOJ DE PRÍNCIPES*. SIGLO XVII. SIGLO XVIII // IMAGE. MOLDAVIA. *CLOCK OF PRINCES*. 17TH CENTURY. 18TH CENTURY

Antonio Sánchez Jiménez. Universidad de Ámsterdam

Del *Quijote* al *Persiles*: *Rota Virgilii, fortitudo et sapientia* y la trayectoria literaria de Cervantes

From *Don Quijote* to the *Persiles*: *Rota Virgilii, fortitudo et sapientia* and Cervantes' literary career

Resumen. Suponiendo que la carrera de Cervantes es una preparación para una epopeya final, el *Persiles*, sugerimos que para escribirla Cervantes hubo de encontrar un equilibrio de cualidades en su héroe épico. Estas cualidades eran el valor y la sabiduría o, según el tópico, la *fortitudo et sapientia* o *armas y letras*. Analizamos la diferente proporción de *fortitudo* y *sapientia* en los protagonistas de *Don Quijote* y el *Persiles* usando las teorías de René Girard sobre la violencia mimética. En este análisis descubrimos que don Quijote es, al menos en un nivel, una parodia de la *fortitudo* excesiva del héroe épico, y por tanto una caricatura del valor inmoderado. Al caricaturizar este valor irreflexivo,

SUMARIO ANALÍTICO

Cervantes se dio cuenta de su peligro: podía provocar una explosión imparable de violencia mimética. Esta revelación le permitió a Cervantes hallar la perfecta proporción de *fortitudo et sapientia* en el dominio de la segunda, y escribir su *Persiles* según esa convicción.

Abstract. Assuming that Cervantes' career is a preparation for a final epic, his *Persiles*, we argue that to write it he needed to find an adequate balance of qualities of his epic hero. The qualities he tried to mix were courage and wisdom or, as the popular topic goes, *fortitudo et sapientia* or *armas y letras*. We analyze the different proportion of *fortitudo* and *sapientia* in the protagonists of *Don Quijote* and the *Persiles* using René Girard's theories about mimetic violence. In that examination we find that Cervantes' don Quijote is, at least at one level, a parody of the excessive *fortitudo* of the epic hero, and that in thus caricaturing excessive courage Cervantes realized its grave danger: it can provoke an unstoppable spell of mimetic violence. This epiphany allowed Cervantes to find the perfect proportion of *fortitudo et sapientia* in the prevalence of the latter, and to write his *Persiles* in that spirit.

PALABRAS CLAVES: DON QUIJOTE. PERSILES. CERVANTES. ARMAS Y LETRAS. VIOLENCIA // DON QUIJOTE. PERSILES. CERVANTES. ARMS AND LETTERS. VIOLENCE

Alfredo J. Sosa-Velasco. Universidad de Cincinnati

La ciencia en *La vida es sueño*: una lectura experimental
Science in *Life is a dream*: an Experimental Reading

Resumen. Partiendo de que, como afirma san Agustín, las estrellas pueden predecir el futuro del hombre pero no producirlo, propongo que Pedro Calderón de la Barca en *La vida es sueño* se suscribe a estas ideas y emplea la ciencia para criticar al rey Basilio, quien interpreta erróneamente las estrellas. Las referencias a las ciencias y a los astros se utilizan en la obra no sólo para mostrar que Basilio es imprudente al leer velozmente las estrellas, sino también es negligente en sus deberes de rey y padre. Se observará que Basilio no cumple con ser un rey digno por dedicarse a las ciencias y dejarse llevar por ellas, y es un mal padre por negarle la educación de príncipe que le correspondía a Segismundo. Por un lado, Basilio priva al pueblo del príncipe legítimo al dejarse llevar por su interpretación de los astros y, por otro, no cumple con la doctrina cristiana de educar a los hijos como debía haber hecho.

SUMARIO ANALÍTICO

Abstract. Considering that, as Saint Augustine affirms, stars may predict the future of man but cannot produce it, I propose that Pedro Calderón de la Barca in *La vida es sueño* subscribes to these ideas and uses science to criticize King Basilio, who erroneously interprets the stars. The references to sciences and the stars are used in this work not only to show that Basilio is imprudent by hastily reading the stars, but also that he is negligent in his responsibilities as king and father. Basilio will not be a worthy king because he devotes himself to science and he allows it to guide his decisions. Also, he is a bad father because he denies Segismundo the education he deserves as prince. On the one hand, Basilio deprives the people of their legitimate prince by misinterpreting the stars. On the other hand, he does not follow the Christian doctrine to educate his son as he should have done.

PALABRAS CLAVE: CALDERÓN DE LA BARCA. *LA VIDA ES SUEÑO*. SAN AGUSTÍN. CIENCIA. ESTRELLAS. EXPERIMENTO // CALDERÓN DE LA BARCA. *LIFE IS A DREAM*. SAINT AUGUSTINE. SCIENCE. STARS. EXPERIMENT

Analía Vélez de Villa. Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA)

Actantes, actores y roles en *Hoy, Júpiter* de Luis Landero

Actants, Actors and Roles in *Hoy, Júpiter* by Luis Landero

Resumen. La novela *Hoy, Júpiter* (2007) está organizada con una sintaxis teatral, a la que Luis Landero convierte en parte esencial de su poética. Encontramos sujetos, actores y roles en pos de un deseo u objeto de búsqueda: la confusión de la literatura y la vida. Para aprehender la estructura profunda de las acciones, seguiremos el camino que nos marca el modelo actancial introducido en el teatro por Ubersfeld y renovado por De Toro.

Abstract. The novel *Hoy, Júpiter* (*Today, Jupiter*) (2007) is organized according to a theatrical syntax which Luis Landero turns into an essential part of his poetry. We find subjects, actors and roles aiming at a desire or an object of quest: the confusion of both literature and life. In order to comprehend the deep structure of actions, we will follow the way traced by the actantial model introduced in theatre by Ubersfeld and renewed by De Toro.

PALABRAS CLAVE: *HOY, JÚPITER*. SUJETOS. ACTORES. ROLES // *TODAY, JUPITER*. SUBJECTS. ACTORS. ROLES

SUMARIO VOLUMEN 27

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
 PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO
 2011 / VOLUMEN 27
 ISSN: 0213-2370

M.^a Belén ALVARADO ORTEGA y Leonor RUIZ GURILLO Un acercamiento fraseológico a <i>desde luego</i>	305-20
Ignacio ARELLANO Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro	9-34
Clark COLAHAN El mundo lazarillesco de los procesos de pesquisas: muestras del archivo catedralicio de Oviedo	321-36
Adrián CURIEL RIVERA Los piratas esópicos de la colombiana Soledad Acosta de Samper	3377-53
José María Díez BORQUE Lope y sus públicos: estrategias para el éxito	35-54
Teresa FERRER VALLS Preceptiva y práctica teatral: <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> , una tragedia palatina de Lope de Vega	55-76
Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega	77-102
Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , texto indecible	103-18
Julián GONZÁLEZ-BARRERA “En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso”: ¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado?	354-77
Eugenia HOUVENAGHEL y Aagje MONBALLIEU Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica en dos cuentos de Julio Cortázar	378-99

Carlos MATA INDURÁIN Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el <i>Arte nuevo</i> al fondo	119-43
Lorena Ángela IVARS El Brasil imperial y la obra de un condenado a muerte: <i>Inconfidencia</i> (<i>El Aleijadinho</i>) de Abelardo Arias	400-23
Joan OLEZA De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego	144-60
César OLIVA El arte de Lope en la escena española del siglo xx	161-73
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	174-90
Jaume PERIS BLANES Ironía, ambivalencia y política en <i>Memorias del subdesarrollo</i> , de Edmundo Desnoes	424-40
Javier RUBIERA <i>Arte nuevo</i> , 240-45. Lope contra Lope	191-203
Enrique RULL Lope de Vega y la transposición de los mitos: <i>La bella Aurora</i>	204-15
Pablo ROJAS Luis Astrana Marín contra las vanguardias y contra Góngora	441-62
Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA La España del espejo: la imagen de España en los escritores rumanos Miron y Nicolae Costin	463-76
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ Del <i>Quijote</i> al <i>Persiles</i> : <i>Rota Virgilii, fortitudo et sapientia</i> y la trayectoria literaria de Cervantes	477-500
Guillermo SERÉS “El uso de España no admite las rústicas <i>Bucólicas</i> de Teócrito”: la <i>Trecena parte de comedias</i> y el <i>Arte nuevo</i>	216-43
Frédéric SERRALTA ¿Un arte nuevo de deshacer comedias? Sobre algunos <i>autocomentarios</i> en el teatro de Lope	244-56

Alfredo J. SOSA-VELASCO La ciencia en <i>La vida es sueño</i> : una lectura experimental	501-33
Kurt SPANG El <i>Arte nuevo</i> y la <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> : los manifiestos dramatúrgicos de Lope y de Lessing	257-66
Ana SUÁREZ MIRAMÓN Función de la pintura y la mitología en <i>La quinta de Florencia</i>	267-80
Analía VÉLEZ DE VILLA Actantes, actores y roles en <i>Hoy, Júpiter</i> de Luis Landero	534-45
RESEÑAS / REVIEWS	
Adriaensen, Brigitte, y Marco Kunz, dirs. <i>Pesquisas sobre la obra tardía de Juan Goytisolo</i> . Ken Benson	546-51
Aguilera Sastre, Juan, e Isabel Lizarraga Viscarra. <i>Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de "La dama boba"</i> . Joaquín Zuleta	551-54
Andres-Suárez, Irene, y Ana Casas, eds. <i>Juan José Millás</i> . Alicia Nila Martínez Díaz	554-57
Andres-Suárez, Irene, y Ana Casas, eds. <i>Antonio Muñoz Molina</i> . Esther Navío Castellano	557-62
Arbona Abascal, Guadalupe. <i>El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo: las historias de José Jiménez Lozano</i> . Rosa Fernández Urtasun	562-65
Arellano, Ignacio, ed. <i>Poesía del Siglo de Oro: antología</i> . Carola Sbriziolo	565-68
Barnés Vázquez, Antonio. "Yo he leído en Virgilio": la tradición clásica en el "Quijote". Adrián J. Sáez	568-72
Díez de Revenga Torres, Pilar. <i>Estudios de Historia de la Lengua Española: desde la Edad Media a nuestros días</i> . Miguel Ángel Puche Lorenzo	572-79
Díez de Revenga, Francisco Javier. <i>Los poetas del 27, clásicos y modernos</i> . José Manuel Vidal Ortuño	579-81
García de Arrieta, Agustín. <i>El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra</i> . Luis Galván	581-83

Garrido Gallardo, Miguel Ángel, dir. <i>El lenguaje literario: vocabulario crítico</i> . Luis Galván	583-86
Graff Zivin, Erin. <i>The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary</i> . Rodrigo Pereyra-Espinoza	586-89
Juana Inés de la Cruz, Sor. <i>Neptuno alegórico</i> . Frederick Luciani	589-92
Lillo, Baldomero. <i>Obra completa</i> . Miguel Donoso Rodríguez	592-97
Martín Ezpeleta, Antonio. <i>Las "historias literarias" de los escritores de la Generación del 27</i> . Eva Soler Sasera	597-601
Meunier, Philippe y Edgard Samper, eds. <i>Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux</i> . Dámaso Izquierdo	601-06
Penas Ibáñez, María Azucena, y Rosario González Pérez, eds. <i>Estudios sobre el texto: nuevos enfoques y propuestas</i> . Enrique Baena	606-11
Peñalver Castillo, Manuel. <i>La Andalucía lingüística de Valera</i> . Esteban Tomás Montoro del Arco	611-16
Romero Gualda, María Victoria. <i>Léxico del español como segunda lengua: aprendizaje y enseñanza</i> . Dámaso Izquierdo	616-20
Schneider, Stefan. <i>Reduced parenthetical clauses as mitigators. A corpus study of spoken French, Italian and Spanish</i> . Catalina Fuentes	620-625

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 9000 palabras, incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores enviarán por correo electrónico a:
rilce@unav.es y vgruiz@unav.es :

- carta con la siguiente información personal: título del trabajo (en castellano e inglés), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su dirección postal completa, y dirección electrónica.
- por separado: archivo informático con
 - a. El texto del original, correctamente redactado en español.
 - b. Un resumen de unas 150 palabras en español, y su correcta versión inglesa. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene.
 - c. Una lista de entre tres y cinco palabras-clave en español, y su correcta versión inglesa.

En este archivo **no debe figurar** el nombre ni identificación alguna del autor o autora.
- En el apartado “Asunto” del mensaje electrónico, indicarán: Artículo para evaluar.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de referencia abreviada en texto y notas, y prepararán una lista de “Obras citadas” donde figuren *todos* los datos bibliográficos.

- Referencia abreviada en texto y notas: se indica entre paréntesis el

apellido del autor y el número de página, **sin** coma: (Arellano 20)

Si se citan **varias obras** de un mismo autor, se distinguen bien por una palabra del comienzo del título, bien por el año de publicación: (Arellano, *Historia* 20) o (Arellano 1995, 20)

Si la identidad del autor es clara en el contexto, basta localizar la cita: “como ha señalado Arellano (20), el teatro de Calderón...” o bien “como ha señalado Arellano (*Historia* 20), el teatro de Calderón...”

- Lista de Obras citadas:

LIBROS: Apellido(s), Nombre. *Título*. Ciudad: Editorial, Año.

Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARTÍCULOS: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Revista* n.º volumen en arábigo.fascículo (año): páginas.

González Ollé, Fernando. “*Vidal Mayor*; texto idiomáticamente navarro”. *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 303-46.

COLABORACIÓN EN LIBRO COLECTIVO: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Título del libro colectivo*. Ed. Nombre(s) y apellido(s) del editor o editores. Ciudad: Editorial, año. Páginas.

Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: EUNSA, 1998. 65-114.

Empleen “ver” en lugar de “cfr.”, “véase”, “vid.” o “comp.”. **En ningún caso** se emplean indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “id.”, “ibid.”, “supra”, “infra”, “passim”.

Para **más precisiones** y casos particulares, consulten la versión de estas Normas disponible en <http://www.unav.es/rilce/normaseditoriales>

SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE *RILCE*

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por uno o varios miembros del Consejo Editorial de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado para los autores.
2. El Consejo Editorial envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos al Consejo de Redacción, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, Rilce solicita un tercer informe. Sobre esos dictámenes, el Consejo Editorial decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso, y una valoración de su trabajo según los *criterios objetivos* hechos públicos por la revista. Ocasionalmente, *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.
3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:
 - a. un breve informe tanto del artículo como de los resúmenes;
 - b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) de estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
 - c. una recomendación final: publicar | solicitar modificaciones | rechazar;
 - d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.
4. La fecha de Aceptación Definitiva por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA (hasta 1988, RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) se publica dos veces al año desde 1985. Acepta trabajos científicos, escritos en español, sobre literatura española en todas sus épocas, literatura hispanoamericana, lengua española, lingüística y teoría literaria. La revista evalúa de forma anónima “por pares” (*peer review*) las colaboraciones recibidas; ver *Sobre el proceso de evaluación de “Rilce”*. Los autores deberán observar estrictamente las Normas Editoriales y el Estilo de la revista.

Toda la correspondencia, envío de originales, libros o revistas para su reseña, cheques para pagos, etcétera diríjase a:

RILCE. Biblioteca de Humanidades
Universidad de Navarra. 31009 PAMPLONA. ESPAÑA
T +34 948 425 600. F +34 948 425 636
rilce@unav.es www.unav.es/rilce/

Envío de libros para reseña, y reseñas en América del Norte: Prof. Fernando Plata (Romance Languages. Colgate University. 13 Oak Drive. Hamilton. NY 13346-1398. EE.UU. Email: fplata@colgate.edu)

SUSCRIPCIONES:

ESPAÑA: dos números al año, 16 € (IVA incluido)

EXTRANJERO: dos números al año, 33 € (IVA incluido para UE)

NÚMEROS SUELTOS ORDINARIOS EN ESPAÑA: 13 € (IVA incluido); resto 14 €

RILCE acepta pagos mediante transferencia bancaria a Banco Popular Español (número de cuenta 0075/ 4732/79/06000080/16) Agencia n.º 9, Pío XII, 32. 31008 Pamplona, mediante cheque o tarjeta de crédito (indicando 16 dígitos, nombre del titular y fecha de caducidad).

Para transferencias desde fuera de España deben emplearse las siguientes claves:
IBAN ES 73 0075 4732 7906 0000 8016 BIC POPUESMM

Todo tipo de pagos, a nombre de:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A - Rilce

RILCE está disponible en la Red para suscripciones e información en www.unav.es/rilce/











